49.0.09
C 23

FLORIN MANOLESCU

CARAGIALE ȘI CARAGIALE

jocuri cu mai multe strategii

CR

FLORIN MANOLESCU

CARAGIALE ȘI CARAGIALE

3(9).0.09
C23

FLORIN MANOLESCU

CARAGIALE
ȘI
CARAGIALE

Jocuri cu mai multe strategii

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR"
BIBLIOTECA
BUCUREȘTI

629/V

Cartea Românească
1983

Coperta de Pompiliu Dumitrescu

„Dacă rîzi nu mai eşti necăjit..."

I. L. Caragiale, Din carnetul unui vechi sufleor **(1881).**

„Cînd ar fi să dau vreo povaţă unui tînăr român, iată pe care i-aş da-o :

«Tinere, să-ţi fie patria scumpă şi sfîntă ca şi mama ta ! S-o iubeşti şi s-o respectezi din adîncul sufletului tău ! De dragostea şi de respectul tău pentru ea să nu faci vreodată reclamă şi paradă. Ba, ai dreptul şi datoria să urăşti, să loveşti, să sfărîmi pe acei fraţi ai tăi ticăloşi, cari, în loc s-o iubească şi s-o respecteze ca pe o mamă cuminte, onestă şi severă, o curtează, o măgulesc şi o exaltează ca pe o bătrînă cochetă, nebună bună de tocat !»

Atît despre patrie — şi sper că-n tot ce am scris nu se va găsi despre frumoasa şi generoasa mamă vreo altă tiradă."

I. L. Caragiale [Fragmente] **(1899).**

„Şi cîte adevăruri ar trebui spuse la noi ! şi cîte păreri adevărate stau închise de frică în atîtea oale de os !

Şi, ce e mai trist, nu ne bîntuie numai frica de a ne spune părerea, ci şi frica de [a] asculta, exprimată cu îndrăzneală de către altcineva, părerea noastră proprie...

Tremurăm ca nu cumva glasul acelui altcineva să pară a fi al nostru ; ne îngrozim să nu trădăm cumva, printr-o clipire de ochi fără voie, prin cea mai neînsemnată mişcare reflexă, prin chiar mutismul nostru, că aceea ce s-aude un moment aşa de rar este gîndirea noastră de toate zilele, adînca noastră convingere de multă vreme.

Trecem pe lîngă absurditate, şi nu ridicăm măcar o sprînceană revoltată ; auzim neghiobia, şi nu zbircim măcar dintr-o nară dezgustată ; vedem impostura şi ticăloşia, şi zîmbim frumos, ca la întîlnirea celor mai bune cunoştinţe."

I. L. Caragiale [Păreri libere] (1900).

1. ÎNCEPUTURILE

„Stimate domnule, am împlinit douăzeci de ani. Sunt copil de părinți sărmani și fără nume. Am rămas, după moartea lui tată-meu, singurul sprijin al mamei și al sori-mi. Am învățat atîta școală cît, la limită, mi-ar fi de ajuns să mă pot apuca de învățătura dreptului — să mă fac avocat și să mă introduc încet-încet în afaceri și-n politică...

Am o educație nu tocmai îngrijită, fiindcă părinții mei n-au avut mijloace să-mi dea una aleasă; dar am puțin bun-simț și, cum poți constata și d-ta, mă exprim, fără vreun fel original de gîndire, destul de limpede și de comod. Pe lîngă asta, sunt, slavă Domnului ! sănătos și voinic : duc bine la tăvăleală ; dovadă că pot fi, în același timp, sufler și copist la teatru și corector într-o tipografie mare la două ziare, și dau lecții la niște copii ; așa că pot, cu una, cu alta, cîștiga destul cu ce să ne susținem eu și familia pînă să termin studiul dreptului.

Pe de altă parte însă, să-ți mărturisesc drept, stimate domnule, eu, încă de mic, din clasele primare, am mare tragere de inimă pentru altă carieră — pentru... literatură ; și, dacă voi fi avut noroc să fiu înzestrat cu cîtuși de puțin talent, mi-aș da osteneala să covîrșesc, prin muncă și răbdare de meșteșugar cinstit, lipsa de-nzestrare... Mi s-a spus că n-am să cîștig mai nimic cu asta; dar e o meserie pe care simt că aș îmbrățișa-o cu mare dragoste.

Mama şi soră-mea îmi sunt devotate, şi niciodată nu le-ar trece prin minte să cîntărească bucata de pîne ce le-o pot da : nu s-ar plînge să viețuiască totdeauna în sărăcie, numai să mă ştie pe mine cu sufletul mulţumit... Ba chiar, am luat sama, mamei parcă-i face plăcere apucăturile mele de bucher.

De aceea am venit la d-ta, stimate domnule, să te rog a-mi da o povață : ce să fac ? pe ce cale să apuc ?... Să mă dau incotro mă-ndeamnă interesul real, la advocatură şi la politică, unde cred că n-aş rămînea mult mai prejos de atiția alții ? sau să mă duc încotro mă tirăşte pornirea sufletească, la cariera literelor ?"

I. L. Caragiale, Politică şi literatură (1900).

Mulți oameni cred că de jucat se joacă doar pe scenă, în fața aparatelor de filmat, la mesele din tripouri sau în incinta arenelor sportive. Este o eroare provocată de înțelesul prea îngust care se dă noțiunii de *joc*. De jucat se joacă şi în viață, unde miza este mult mai mare şi unde te întîlneşti la tot pasul cu învingători şi cu învinşi.

De fapt, războiul, negocierile, diplomația sau reuşita în viață a unui individ se caracterizează printr-un număr de reguli identice cu regulile jocurilor propriu-zise, de inteligență sau de noroc. Toate au în comun miza, alegerea unei anumite variante de joc, din mai multe posibile, un sistem de premii şi de penalizări, luarea sau nu în considerație a intereselor adversarului, prezența sau absența partenerilor de joc, a hazardului şi a obstacolelor care trebuiesc ocolite. Dar în fond, chiar dacă poartă alt nume, nu sînt toate aceste elemente tipice şi pentru cariera literară a celor mai mulți scriitori ?

Începuturile literare ale lui I. L. Caragiale au fost considerate fie din punct de vedere istoric, fie sub raportul valorii lor estetice.

Ca geografii sau ca astronomii în domeniul lor, istoricii literari s-au străduit să-şi asigure prioritatea unei descoperiri, indicînd, primii, momentul şi locul de apa-

riție al unui text, redus, în felul acesta, la semnificația lui cronologică.

Introducînd în discuție criteriul importanței estetice, cercetătorii din a doua categorie au pornit dinspre capodopere spre tentativele de afirmare ale începutului și, aplicînd asupra acestora din urmă o judecată de valoare exagerată, au afirmat de obicei că textele respective sînt premonitorii, că în ele poate fi recunoscut viitorul mare scriitor.

În realitate, sub raportul vîrstei, Caragiale debutează „normal", așa încît orice speculație este aici de prisos. Pe de altă parte, dificultatea și întîrzierea cu care au fost identificate, nu atît în urma unui examen stilistic, cît mai ales tematic, cîteva glume, anecdote și chiar versuri noi, ramase în anonimat în *Ghimpele*, *Telegraphul*, *Alegătorul liber* sau *Unirea democratică*, arată că, de fapt, tînărul Caragiale nu făcea decît să scrie în spiritul unei tradiții satirice recent canonizate, ca cei mai mulți dintre colaboratorii, și ei anonimi, ai gazetelor umoristice ale epocii. De aceea, în cazul începuturilor lui Caragiale, nici analiza estetică a textelor și nici examenul lor filologic amănunțit nu ne sînt de prea mare utilitate. Severă numai în aparență, judecata de valoare globală, formulată de Tudor Vianu în 1944, este exactă :

> „Din toată această activitate, lipsită de glorie, abia dacă se pot sublinia cronicile din *România liberă* (1877), apărute sub titlul : *O cercetare critică asupra teatrului românesc...*" [1]

De altfel, utilizînd figura ironică a modestiei, care reprezintă pentru el una dintre cele mai tipice formule de autocaracterizare, Caragiale însuși a descurajat cercetarea începuturilor sale literare, afectînd dezinteresul atunci cînd a fost chestionat pentru prima dată, asupra acestei teme, de un tînăr doctorand, la Berlin :

> „Eu, cînd am început a scrie, nu m-am gîndit că are să vie-n o vreme depărtată atîta onoare pentru mine, să se intereseze cineva de așa amănunte

ale vieții mele de meseriaș; nu mi-a dat prin cap să țiu zi cu zi socoteala de data și de natura lucrărilor mele, de împrejurările în care le-am produs și de locul unde s-au publicat." [2]

Și totuși, problema nu este de a ironiza sau minimaliza mulțimea cercetărilor minuțioase, care ne-au pus la îndemînă exercițiile de început ale tînărului Caragiale [3]. Încercarea pe care trebuie s-o facem este aceea de a da textelor o altă întrebuințare, de a le privi altfel, cît timp judecata estetică sau cronologia se dovedesc a fi ineficiente. Și asta cu atît mai mult cu cît, în literatura noastră, nimeni înainte de Caragiale nu s-a întrebat cu mai multă insistență dacă merită sau nu să fii scriitor și dacă îndeletnicirea de a scrie, odată devenită *profesie*, poate fi respectată de societate, la fel ca toate celelalte activități, considerate prin tradiție utile.

Din ceea ce știm pînă astăzi, începuturile literare ale lui Caragiale pot fi încadrate între anii 1873 și 1878/1879, de la *Sonetul* nesemnat, publicat în *Ghimpele*, pînă la *Întoarcerea victorioasă*, din *Calendar pentru toți românii*, un imn mai puțin cunoscut, dedicat domnitorului Carol, după războiul pentru independență, din 1877—1878.

În acest interval, Caragiale publică în cîteva din revistele umoristice ale opoziției liberale, în ziarul conservator *Timpul* sau în „suplimentul" satiric al acestuia, o fabulă, mai multe epigrame, satire și elegii, mici articole de divertisment, cronici și note mărunte, două traduceri din E.A. Poe, împreună cu un număr de foiletoane de atitudine politică, și tot acum realizează, pentru Teatrul Național din București, traducerea piesei în cinci acte, *Roma învinsă*, de Alexandre Parodi.

Cele mai multe dintre aceste texte au apărut fără indicarea autorului, altele au fost semnate *I. L. C.*, *Car...*, *C...*, *Rac*, *Picollo*, *Palicar*, *Luca* și numai de două ori *I. L. Caragiale*, în *Revista Contimporană* (1874) și în pitorescul *Calendar pentru toți românii, pe anul 1879*, editat de N. D. Popescu, la sfîrșitul anului 1878.

Chiar dacă este vorba de o perioadă de timp de aproximativ cinci ani, ceea ce ne atrage atenția în cazul

tuturor acestor texte este marea mobilitate a autorului lor, care se mișcă între comic și tragic, între poezie și proză, între genurile periferice (gluma, anecdota, schița S.F.) și cele consacrate (sonetul, fabula, imnul și tragedia), între calendarul popular și revista de oarecare autoritate, între anonimat, pseudonimie și asumarea paternității, între publicul popular al cafenelelor și al străzii (publicul calendarelor lui N. D. Popescu) și publicul mai pretențios al Teatrului Național sau chiar al saloanelor literare, în fine, între „stînga" și „dreapta" politică, adică între liberali și conservatori.

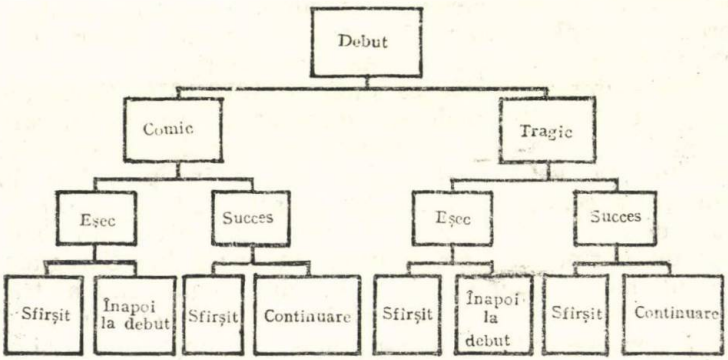
Este însă aceasta o mișcare întîmplătoare și dezordonată ?

Dacă vom considera drept *text* primele încercări literare ale lui I. L. Caragiale, atunci observația elementară pe care o vom putea face pe marginea lui este că el *începe* în 1873 și *se încheie* în 1878/1879, odată cu realizarea comediei *O noapte furtunoasă*. Între acest *început* și *sfîrșit* se află un număr de „fragmente textuale" care, indiferent de caracterul complet sau incomplet al întregului, seamănă numai în aparență cu o mulțime întîmplătoare de elemente eterogene. În realitate, fragmentele textului numit *începuturile literare ale lui I. L. Caragiale* se organizează în jurul a două modele de referință, ca două mulțimi aproape complementare, în care se repetă, pentru fiecare în parte, un număr constant de valori [4].

Prima impresie este că pînă în 1878/1879, Caragiale pare să ezite între modelul consacrat al scriitorului care compune după rețete verificate, și modelul scriitorului inovator, pe care nu-l accepți de la început. Dar în timp ce la scriitorii „normali" această ezitare se raportează de cele mai multe ori la un singur nivel din sistemul de norme al unei culturi, în cazul lui Caragiale, primul model, al imnului, al tonului elegiac sau al tragediei, este un model „onorabil", de care debutantul își leagă aproape întotdeauna numele, în timp ce al doilea model, în esență comic, presupune din punctul de vedere al epocii, plasarea la un nivel ierarhic inferior, iar din perspectiva activității propriu-zise a creatorului, un fel de clandestinitate literară sau o participare „mas-

cată“ la gazetăria de opoziție umoristică și politică a momentului, sau la revistele „de consum“ care au apărut de-a lungul acestui interval. Pentru cine nu va descifra acest mecanism ingenios de evaluare a șanselor și de distribuție a responsabilității literare, va părea inexplicabil cum, după succesul *Romei învinse*, Caragiale se prezintă publicului cu o comedie populară, părînd că ignoră sistemul de așteptare pe care el însuși l-a instituit. În mișcarea complicată de pregătire a unei cariere literare, Caragiale înaintează spre critică și spre public cu fața modelului consacrat, în spatele căreia pregătește însă a doua soluție, mai conformă cu propria sa vocație de autor de satire și de comedii. În fond, succesul rîvnit al celui de-al doilea model este pregătit de succesul instantaneu al primei măști, acceptate de toată lumea.

În chip global, începuturile literare ale lui I. L. Caragiale pot fi interpretate acum ca *joc de afirmare* sau de *promovare literară*, cu două strategii. Procedeele de acreditare la care recurge tînărul Caragiale, într-un interval de aproximativ cinci ani, pot fi înscrise într-un *arbore de joc (arbore ludic)*, după sistemul *succes: continuare/eșec: sfîrșit*. Dacă avem în vedere alternativa *comic/tragic*, vom avea următorul arbore de joc:



Teoretic, cele două strategii pot fi utilizate alternativ, și atunci sfîrșitul uneia coincide cu începutul celeilalte, sau simultan, ca și cînd ar fi vorba de doi jucă-

tori, instalați la mese diferite de joc. Dar și de data aceasta trebuie să observăm că specificul inedit al sistemului practicat de Caragiale constă în faptul că cele două programe sînt diferite nu numai tipologic *(comic/tragic)*, dar și din punctul de vedere al situării orizontului cultural pentru care au fost concepute să funcționeze.

Dacă introducem într-o schemă elementară ofertele literare făcute de I. L. Caragiale în perioada 1873—1878/1879 și evaluarea lor, la nivelul sistemului de norme culte, vom avea următorul tabel, numit în teoria jocului *funcție* sau *stat de plăți :*

		1 acceptat	2 respins
1	tragedie	×	0
2	comedie	0	×
1	poezie	×	0
2	proză	0	×
1	cult	×	0
2	popular	0	×
1	retoric	×	0
2	antiretoric	0	×

Din perspectiva sistemului de norme al culturii „de sus", lectura acestui tabel recomandă ca eficientă strategia *tragedie* + *poezie* + *cult* + *retoric* și ca ineficientă varianta opusă, *comedie* + *proză* + *popular* + *antiretoric*. Situația aceasta poate fi comparată cu un joc de două persoane, cu sume zero, în care ceea ce cîștigă un jucător, pierde celălalt, și invers. Deosebirea principală constă în faptul că, în cazul nostru, Caragiale joacă cu el însuși, așa încît ceea ce cîștigă pe o parte a tabloului, pierde pe cealaltă.

Surprinzător este însă faptul că, avînd ca „mutare" ulterioară suita *O noapte furtunoasă* (1879), *Conul Leonida față cu Reacțiunea* (1880), *O soacră* (1883), *O*

scrisoare pierdută (1884) şi *D-ale carnavalului* (1885), Caragiale nu pare să ia o decizie în conformitate cu cota de eficienţă a uneia din cele două strategii, ci în conformitate cu planul secret al propriei vocaţii, infirmat de funcţia de plăţi din intervalul 1873—1879. Renunţînd la perspectiva de lectură a sistemului de norme culte şi citind „invers" bilanţul ofertelor sale literare, Caragiale alege *„proza"*, într-un moment al *poeziei* şi se angajează printr-un repertoriu de farse şi de comedii, cînd gustul înalt preferă tragedia. Este ca şi cum schema practică de joc *succes : continuare/eşec : sfîrşit* s-ar fi transformat în cazul acesta în varianta ei paradoxală, *succes : sfîrşit/eşec : continuare.*

Dar atunci, ce urmăreşte de fapt Caragiale în perioada începuturilor, ca de altfel şi mai tîrziu, în celelalte momente importante ale carierei sale literare ? Să placă, printr-o operă de factură consacrată, celor care reprezintă norma autoritară a culturii „de sus" ? Să-şi întemeieze notorietatea pe sistemul mai simplu al culturii „populare" şi al normelor largi de consum ? Să impună, printr-un fel de proces de bastardizare, normelor înalte, texte cu mecanisme tipice literaturii „de jos", şi normelor de jos, texte construite cu mijloacele literaturii de excepţie ?

În principiu, este indiferent dacă un automobilist, de exemplu, se deplasează cu vehiculul său pe partea dreaptă sau pe partea stîngă a unei străzi. Dar într-o situaţie de joc în care norma de circulaţie impune deplasarea pe partea dreaptă, el nu poate aplica concomitent strategiile de care dispune, fără a fi penalizat. Cei care iau decizii aberante şi fac mutări împotriva oricărei aşteptări sînt consideraţi, în teoria jocului, *„nebuni"*, *„proşti"* sau, pur şi simplu, *„idioţi"* [5]. Huizinga numeşte un astfel de jucător *Spielverderber,* iar Flaubert însuşi este considerat de Sartre, din punctul de vedere al competenţei practice, un *„idiot de la famille"*.

În cazul nostru avem însă de a face cu un comportament cultural, într-un domeniu în care sînt posibile mai multe variante de succes : a proceda conform cu norma sau, dimpotrivă, a muta împotriva ei, din perspectiva altui orizont de lectură. Cel care alege prima va-

riantă se poate ilustra ca un foarte bun jucător al unui joc cunoscut și acceptat de toată lumea. Cel de al doilea urmărește prin comportamentul său să inventeze un joc nou. Pe de altă parte, modificarea normelor se poate realiza în interiorul sistemului, prin acte de recalibrare estetică și de invenție, sau cu ajutorul unor elemente împrumutate dintr-un alt sistem, printr-un proces intenționat de încrucișare a genurilor, a formelor sau a procedeelor literare, aparținînd tuturor nivelelor normative ale unei culturi.

Cariera literară a lui I. L. Caragiale se anunță dificilă de la început, pentru că ea conține în germene un prim element de dificultate sau de risc, în măsura în care autorul pare să ignore consensul și semnele de circulație literară ale epocii sale. Socialmente, individul care procedează astfel este lipsit de spirit practic și, potrivit terminologiei curente în teoria jocului, *„idiot"*. Cînd însă, într-un context cultural în care toată lumea afirmă același lucru, apare un individ care susține contrariul, sînt toate șansele să avem de a face cu un jucător de geniu.

Este cazul lui Caragiale.

2. O PROBLEMĂ DE IERARHIE A GENURILOR : FUNCȚIA DE PLĂȚI

„Sunt oameni cari gîndesc că a vorbi cu bun simț cu pricepere despre lucruri umile, bunăoară despre cestiuni de viață practică, este o înjosire a spiritului omenesc, și că, din contră, pentru spiritul omenesc este o onoare a debita prostii despre cestiuni înalte.

Eu gîndesc altfel, adică tocmai dimpotrivă."

I. L. Caragiale [Fragmente] **(1899).**

Într-o scrisoare deschisă, adresată în 1898 lui Petre Grădișteanu, directorul Teatrului Național din București, Caragiale ne oferă unul dintre cele mai ciudate documente ale carierei sale de scriitor :

„D-le director general,

Numirea unui așa de reputat jurisconsult ca dv. în capul Teatrului Național a trebuit, se-nțelege, să facă multă bucurie acelora cari au vreo firească legătură cu această instituțiune artistică, sau cari se interesează de dînsa cît de departe, ca amatori sau diletanți. Între aceștia din urmă, din întîmplare, mă număr și eu, care am făcut, odinioară, cîteva încercări literare pentru teatrul românesc [...].

Viu, deci, cu cel mai profund respect, d-le director general, a pune drepturile mele de autor sub înalta dv. protecțiune și a vă ruga, potrivit legilor, ca,

uzînd de toată autoritatea de care dispuneți, să opriți a mi se mai juca vreo bucată a mea de către oricine, fie chiar de către societățile dramatice oficiale din București, Iași și Craiova.

În afară de interesele mele materiale, cred că acele bucăți literare sunt niște încercări cu desăvîrșire nenorocite, și nu mai voi, la vîrsta mea, să mi se exhibeze pretențiunile regretabile, și pentru mine și pentru public, ale ușurătății unei vîrste puțin coapte ; nu voi să mai mențin prin senilitate greșelile datorite juvenilității, scuzabile întîia oară, de neiertat la urmă. Sunt hotărît a nu mai permite nimănui, cu nici un preț, să reprezinte acele proaste glume puerile, de cari nu m-aș putea vreodată căi îndestul.

Fiindcă un jurisconsult ca dv. nu este obligat a cunoaște numele tutulor scriitorilor naționali, din norocire atît de numeroși, și, firește, cu atît mai puțin ale tutulor scrierilor acestora, îmi permit a adăoga, spre lămurirea dv., aci mai jos, după semnătura mea, lista încercărilor mele teatrale despre cari am pomenit."[6]

În afară de figura modestiei excesive, folosită adesea de Caragiale în legătură cu propria personalitate și carieră artistică, și în afară de ostentația cu care își subintitulează toate comediile *farse*, plasîndu-le la limita de jos a ierarhiei speciilor teatrale, ceea ce ne surprinde în finalul acestei scrisori este modul în care dramaturgul își datează piesele :

„*O soacră*, farsă într-un act — 1876 ; *O noapte furtunoasă, sau Nr. 9*, farsă în două acte și 4 tablouri — 1879 ; *Conul Leonida față cu Reacțiunea*, farsă într-un act — 1880 ; *D-ale Carnavalului*, farsă în trei acte — 1881 ; *Scrisoarea pierdută*, farsă în patru acte — 1883 ; *Năpasta*, piesă în două acte — 1890."[7]

Dacă ne referim numai la aceste texte, pe lîngă lista lui Caragiale se mai pot întocmi cel puțin încă trei, după

LICEUL GHEORGHE LAZĂR BIBLIOTECA BUCUREȘTI

criteriul primei reprezentații, după criteriul publicării în revistă și după cel al publicării în volum.

Ordinea reprezentării pe scenă este :

1. *O noapte furtunoasă* — Teatrul Național, 18 ianuarie 1879 ;
2. *Conul Leonida față cu Reacțiunea* — grădina Rașca, 22 iulie 1880[8] ;
3. *O soacră* (cu titlul *Soacra mea Fifina)* — Teatrul Național, 17 februarie 1883 ;
4. *O scrisoare pierdută* — Teatrul Național, 13 noiembrie 1884 ;
5. *D-ale Carnavalului* — Teatrul Național, 8 aprilie 1885 ;
6. *Năpasta* — Teatrul Național, 3 februarie 1890[9].

Ordinea primei publicări în revistă este următoarea:

1. *O noapte furtunoasă* — *Convorbiri literare,* 1 octombrie, 1 noiembrie 1879 ;
2. *Conul Leonida față cu Reacțiunea* — *Convorbiri literare,* 1 februarie 1880 ;
3. *O scrisoare pierdută* — *Convorbiri literare,* 1 februarie, 1 martie 1885 ;
4. *D-ale Carnavalului* — *Convorbiri literare,* 1 mai 1885 ;
5. *Năpasta* — *Convorbiri literare,* 1 ianuarie 1890 ;
6. *O soacră* — fragmentar, în *Evenimentul literar,* 21 februarie 1894.

În fine, în volumul *Teatru* (1889), comediile au apărut în ordinea : *O noapte furtunoasă, Conul Leonida față cu Reacțiunea, O scrisoare pierdută, D-ale Carnavalului,* drama *Năpasta* a apărut în broșură, la editura Haimann, în anul 1890, iar *O soacră* s-a publicat pentru prima dată în anul 1894, în volumul II al ediției Șaraga.

Făcînd abstracție de unele mici decalaje, ușor de explicat, în comparație cu lista lui Caragiale, ultimele trei liste coincid. Ceea ce nu se poate explica imediat este motivul pentru care își antedatează Caragiale piesele *O soacră* și *D-ale Carnavalului.*

Dintre cele două explicații posibile (1. lista lui Caragiale ar urmări să sugereze progresul artistic realizat de

dramaturg de la o piesă la alta şi 2. lista ar ilustra evoluţia de la farsă la tragedie), numai a doua rămîne inatacabilă, cît timp este greu de obţinut un acord unanim în legătură cu răspunsul la întrebarea dacă *Năpasta* este „mai bună" decît *Scrisoarea pierdută* sau *D-ale Carnavalului* „mai bună" decît *Conul Leonida*... Dar atunci, nu reflectă ordinea aceasta ierarhia „oficială" a genurilor literare, în a doua jumătate a secolului XIX şi, alături de un Caragiale partizan al genurilor mici, nu există un Caragiale care se conformează acceptînd, sau cel puţin făcîndu-se că acceptă, tocmai norma pe care ar vrea s-o modifice ? Ceva din mişcarea iniţială a debutului rămîne pentru totdeauna în structura carierei literare a lui I. L. Caragiale : o nostalgie pentru modelul consacrat sau o recunoaştere periodică a autorităţii acestuia, întreţinută de dorinţa, niciodată realizată, de acreditare definitivă a literaturii şi a existenţei sale „uşoare".

Dar era lucrul acesta posibil ?

În *Istoria* lui Călinescu există un pasaj foarte instructiv în legătură cu un termen utilizat de Duiliu Zamfirescu în romanul *Tănase Scatiu*, termenul *mătreaţă*. Titu Maiorescu respinsese acest cuvînt într-o scrisoare adresată romancierului, în 1895, prilej pentru Călinescu de a face teoria expresivităţii poetice a tuturor cuvintelor unei limbi. Dar esenţială în această împrejurare este *convenţia epocii, consensul* sau *norma* în numele căreia judecă Maiorescu, şi care face imposibilă funcţionarea literară a cuvîntului *mătreaţă*, în intervalul de timp respectiv.

Acelaşi lucru l-ar fi putut spune Călinescu şi despre cuvintele şi imaginile indexate de Maiorescu în *Cercetarea critică asupra poeziei române de la 1867. Florile, stelele, filomelele* sînt excluse de Maiorescu din practica literară nu pentru că ar fi fost, în sine, nepoetice, ci pentru că începuseră să funcţioneze astfel. La nivel tematic, Viktor Şklovski constata un lucru asemănător în legătură cu Tolstoi :

> „Fiecare epocă a literaturii posedă propriul ei index de teme învechite şi prin aceasta interzise. Tolstoi a întocmit un astfel de index, în măsura în

care a interzis să se mai scrie despre romanticul Caucaz și despre razele Lunii."[10]

În cazul nostru, în timp ce termenul utilizat de Duiliu Zamfirescu se plasează în afara repertoriului cult de cuvinte poetice din a doua jumătate a secolului XIX sau, cel mult, în imediata lui apropiere, înainte de a fi pătruns în el, *stea, floare, filomelă* au aparținut un timp aceluiași repertoriu dar, încetînd prin uzură excesivă să mai confere unui text literaritate, au fost obligate să se retragă la periferia lui, păstrîndu-l în cele din urmă. Nu numai cuvintele limbajului obișnuit circulă în felul acesta, de la o margine la alta a vocabularului, ci și cuvintele poeziei. Raportate la o anumită perioadă de timp, și la anumite norme poetice, *stea, floare* și *filomelă* țin de trecutul literaturii, *mătreață* de viitorul ei.

Lucrurile se complică și mai mult dacă admitem că există, în același timp, o ierarhie a valorilor, un repertoriu de imagini, forme și genuri literare „la nivelul Titu Maiorescu", după cum o altă ierarhie (diferită în amănunte sau în întregime) poate exista „la nivelul Duiliu Zamfirescu", „la nivelul Caragiale" sau la nivelul celor care citesc numai ziare și romane în foileton. Zița, din *O noapte furtunoasă*, consumă pe nerăsuflate ultimele fascicule din *Dramele Parisului* și după ce le termină este *ambetată*, în timp ce Maiorescu nu dă nicăieri semne că ar avea astfel de lecturi, iar Duiliu Zamfirescu, mai explicit, arată că le detestă :

> „Literatura noastră trebue să tămăduiască pe cetitori de gustul romanelor pornografice franceze, traduse de *Cimpoiul ;* de romanele ilustrate de pe la bîlciuri (ale lui Macri, Stoenescu și alții, care se vînd cu miile de exemplare) ; trebue să intre în stratul mezin al societății, unde femeile nu știu franțuzește sau știu prea puțin și unde există gustul de cetire [...]."[11]

O generație înainte de Caragiale, George Barit condamnase „literatura spurcată", într-un mic articol din *Gazeta de Transilvania*[12], iar tînărul Odobescu se arătase

scandalizat, într-o scrisoare din 1854, de lecturile din Paul de Kock ale unei domnișoare Minette (Sophie Ghica), *„que papa me destinait"* :

> „J'ai appris, avec beaucoup de chagrin, que m-lle Minette (car c'est ainsi qu'on l'appelle) avait lu des romans de Paul de Kock. Je trouve cela impardonnable à une si jeune personne ; tu connais ma pruderie sur la question des lectures, et me dire que ma femme aura lu de Paul de Kock quand moi un homme, je n'ai pas même touché de si sales livres, c'est une torture pour moi [...]."[13]

La fel, Vlahuță făcea rechizitoriul traducerilor proaste și al romanelor *„de mare senzație"* din epoca sa, în termeni foarte apropiați de cei utilizați de Duiliu Zamfirescu, și cu o vehemență care sugerează că, la sfîrșitul secolului XIX, problema *literaturii triviale* sau *de consum*, cu care I. L. Caragiale s-a confruntat direct, reprezintă pentru prima dată o problemă centrală a culturii românești, care ar trebui examinată cu toată seriozitatea, chiar dacă istoria literară academică se comportă ca și cum ea n-ar exista :

> „Nenorocirea n-ar fi că exportăm prea puțin din al nostru, ci că importăm prea mult, și prea fără alegere, din literaturile străine. Teatrul nostru, revistele în mare parte, și gazetele cotidiane, fără escepție, duc sub raportul acesta o viață aproape parazitară. Torentul de traduceri covîrșește, înecă puținele noastre produceri originale. Și ce se traduce, și cum se traduce !
>
> Întotdeauna chioșcurile și zidurile capitalii sunt pline de afișe cari anunță apariținea unui nou roman «de mare senzație». Titlul strigător, reclama, ieftinătatea fașciculelor, un bun servici de colportaj fac, din desfacerea acestei literaturi de fabrică, un comerț, de la care au început să se bată întreprinzătorii, de obicei ovrei.

Întrebați pe tipografi și pe vînzători, dacă vreți să vă faceți o idee cît de căutată e la noi marfa aceasta. Sunt peste douăzeci de mii de cititori cari urmăresc cu o statornicie și cu o pasiune, puțin obișnuite neamului nostru, fantasmagoriile acestor romane pline de intrigi palpitante și de crime cu atît mai înfiorătoare, cu cît sunt mai misterioase. Se prăpădește mahalaua după astfel de grozăvenii, și consoarta cherestigiului are crize de nervi, de nerăbdare, între o fasciculă și alta. Publicul acesta însă în nici un caz n-ar citi pe Eminescu. El e doar tulburat de contactul c-o lume extraordinară, imposibilă, pe care-o ia de bună și reală, și nevestele negustorilor sfîrșesc prin a deveni puțin melancolice, adeseaori «agasate», din cauză că bărbații lor, săracii, sunt vai ! așa de proști și de păcătoși pe lîngă minunații eroi de romane !"[14]

Dimpotrivă, într-un articol uitat din 1885, apărut în foiletonul *Voinței naționale,* într-o perioadă în care printre redactorii acestei gazete se număra și Caragiale, A. D. Xenopol ia, în chip neașteptat, apărarea *literaturii haiducești,* care reprezintă, după cum se știe, un capitol specific românesc al *literaturii triviale,* și pe care Panait Macri, Ștefan Stoenescu sau George Baronzi o răspîndeau în tiraje impresionante, oferind cititorilor simpli o literatură pe gustul lor :

„În deobște aceste producțiuni sunt mai pe jos de mediocre și cu toate acestea ele au un mare răsunet în poporul nostru. Este, pentru a zice astfel, singura literatură într-adevăr căutată. După cît am aflat, se vînd pe an din aceste scrieri mii de exemplare și de aceea numărul lor sporește pe zi ce merge. Este o clasă întreagă de oameni care le citește, pe care îi interesează, cărora procură o adevărată petrecere intelectuală, oameni cari de altfel n-ar găsi nici o plăcere la citirea unor nuvele de alt gen, de altminteri bine alcătuite și frumos stilizate."[15]

Ceea ce ar trebui să ştim, prin urmare, este mai întîi la ce nivel facem inventarul diferitelor ierarhii, pe cine le reprezintă acestea, ce relaţii pot exista între seriile literare ale diferitelor nivele şi, nu în ultimul rînd, cît timp sînt ele valabile, de cînd pînă cînd, cu oricîtă aproximaţie, pentru a nu introduce, fără să ne dăm seama, noţiuni din propriul nostru sistem de lectură, într-un sistem care nu ne mai aparţine.

Prima este o problemă de ierarhie a genurilor, în cadrul unuia sau al mai multor nivele de norme socio-culturale şi, în măsura în care o rezolvăm, înţelegem pe ce se întemeiază aşa-zisa *funcţie de plăţi* a unei epoci, în numele cui şi de către cine sînt acceptate sau respinse textele unei literaturi.

A doua problemă reprezintă o problemă de dinamică a genurilor şi speciilor literare, prin care putem stabili în ce măsură într-o anumită epocă este valabil principiul separaţiei formelor literare sau, dimpotrivă, principiul amestecului lor.

În fine, a treia este o problemă de coerenţă a gîndirii, un fel de principiu logic al identităţii, prin care distingem între sincronie şi diacronie şi încercăm să ne plasăm cu raţionamentele, de fiecare dată, doar în cîte unul din aceste două planuri.

Să luăm cîteva exemple.

În 1867, cînd respinge în *Convorbiri literare* piesa ***Răzvan şi Vidra (Răzvan Vodă)***, P. P. Carp îşi încheie demonstraţia cu sfatul dat lui Hasdeu *„de a se întoarce la redacţiunea lui* **Aghiuţă.** *Acolo îi este vocaţiunea.“*[16]

Dacă e să punem preţ pe această concluzie, pentru Carp, una din frontierele onorabilităţii literare se situează între literatura propriu-zisă şi literatura foilor umoristice de tip *Aghiuţă*. A coborî sub acest nivel reprezintă pentru el o dovadă de comportare compromiţătoare, un indiciu al incompetenţei culturale şi al lipsei de gust.

Mai complicat este cazul lui Maiorescu. Deşi a observat în particular că expresia *„...şezi frumos! te vede Madam' Carol!“*, din schiţa *25 de minute...*, este exagerată, cînd lui Caragiale i s-a reproşat *„trivialitatea“*, el

i-a luat apărarea, demonstrînd, cu argumente foarte apropiate de chiar argumentele dramaturgului, că în materie de *artă*, noțiunea aceasta este lipsită de sens :

„Murillo a zugrăvit Madone, dar a zugrăvit și copii murdari și zdrențuroși, care mănîncă pepene. Poate zice cineva, că Madonele lui Murillo se țin de adevărata pictură, iar acei copii zdrențuroși ar fi prea triviali pentru artă ?

În faimosul *Salon Carré* din Louvre la Paris, unde este așezată la un loc quintesența picturei frumoase, se vede, alături cu sfînta familie a lui Rafael, femeea hidropică a lui Gerard Dow, dinaintea căreia stă doctorul examinîndu-i lichidul într-o sticlă. A contestat vreodată cineva acestui tablou al lui Dow marea lui valoare artistică ?

Aici concepția artistului este unica măsură a convenienței, și în lumea artei adevărate nici nu poate fi vorba de trivial. «Trivial» este o impresie relativă din lumea de toate zilele, ca și decent și indecent.

[...] și atunci o împărătească cu expresii academice, manierate, după gustul trecător al unui public trecător, poate să fie în adevăr trivială, pe cînd soția cherestegiului Dumitrache nu este." [17]

Și totuși, chiar dacă lucrează cu un concept de literatură în care introduce și poezia populară și cîntecul născut *„pe stradele Bucureștilor"*, Maiorescu este mai aproape de Carp, decît de Caragiale sau de Hasdeu, de care avusese, de altfel, prilejul să se delimiteze, prin rolul jucat în procesul nuvelei *Duduca Mamuca*, în 1863. Dacă recitim cu atenție studiul său din 1885, despre *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, vom observa că, de fapt, printre rîndurile apărării strălucite a teatrului lui Caragiale, se întrezărește un foarte riguros sistem de lectură în trepte, o desfășurare telescopică a judecăților de valoare și o ierarhie a genurilor, făcută de la nivelul culturii înalte și al valorilor consacrate de aceasta, în ultima parte a secolului XIX.

În demonstrația lui Maiorescu, un loc important îl ocupă faptul că *D-ale Carnavalului „a fost fluerată"*, *Connul Leonida, „jucat pe o scenă de a doua mînă, nu a plăcut"*, *Noaptea furtunoasă „a avut succes"*, *Scrisoarea pierdută „a avut un succes mare"*, iar *Năpasta*, după cum rezultă dintr-o notă adăugată ulterior, reprezintă *„cea mai puternică concepțiune dramatică a autorului"*, deși *Însemnările zilnice* înregistrează la premiera din 1890 numai *un succes de stimă*[18]. Dar nu este ciudat că ordinea *D-ale Carnavalului... O scrisoare pierdută... Năpasta* și catalogul de calificative care însoțesc enumerarea, coincid cu vechea schemă ierarhică *farsă — comedie — dramă (tragedie)*? Palmaresul pieselor lui Caragiale, așa cum îl stabilește Titu Maiorescu, este înainte de toate o indicație despre modul în care au funcționat aceste texte în epoca în care au apărut, la un nivel cu care criticul se identifică și pe care acceptă să-l reprezinte.

Și nu este aceasta, în a doua jumătate a secolului XIX, opinia tuturor oamenilor de gust ?

În 1878, scriindu-i lui Ion Ghica despre drama în versuri *Despot-Vodă*, Alecsandri raționa în numele aceleiași mentalități :

> „Aducînd pe lume în tinerețea mea un întreg repertoriu de piese ușoare, doresc să devin serios la bătrînețe și, dacă se poate, să mă mențin în regiunile literaturii grave." [19]

Dedicația aceleiași piese, către prințul A. Cantacuzino, conține o raportare și mai amănunțită la distincția pe care o fac oamenii de gust între literatura de divertisment și cea propriu-zisă, ultima fiind singura pe care se poate întemeia cu adevărat buna reputație a unui scriitor :

> *„Amicului meu Prințul A. Cantacuzin*
>
> «Tu care ai compus atîte comedii, vodeviluri, cantonete etc. pentru teatrul român, de ce nu te gîndești, în fine, a intra pe calea mult mai largă și mai atrăgătoare a dramei istorice ?»

Apoi, cu o zîmbire amicală, ai adăugit într-un stil mai poetic :

«E timp ca ciocîrlia ce s-a alintat sub soare, cîntînd plăcerile primăverei, să prindă la pene de vultur pentru ca să-şi cerce zborul în sferile nalte ale idealului.»"[20]

În comparaţie cu toate aceste opinii, sprijinite pe autoritatea culturii de tip clasic şi pe artificiul silogistic prin care slăbiciunea propriilor texte sau piese „uşoare" este dedusă din slăbiciunea principală a genurilor „mici", concluzia curajoasă a unui cronicar teatral, după prima reprezentaţie a *Scrisorii pierdute*, trebuie să fi fost luată, în 1884, fie ca o curioasă exagerare, fie ca un joc spiritual de idei :

„*O scrisoare pierdută* începe pentru teatrul român un alt succes care va întrece poate pe acela al lui *Hamlet*. Visătorul din Elseneur şi d. Zacharia Trahanache vor merge mînă în mînă !... Şi adică de ce nu ??"[21]

Amuzantă numai în aparenţă, această observaţie, făcută deocamdată ca o concesie, este mai importantă decît premiza originalităţii, de la care pornea Titu Maiorescu, în *Comediile d-lui I. L. Caragiale* sau decît teza asemănătoare a lui Şerban Cioculescu, în legătură cu *Noaptea furtunoasă*[22], căci ea indică începutul unui proces anevoios de modificare a mentalităţilor literare, la nivelul creaţiei şi la nivelul receptării, proces care, din păcate, nu este pentru mulţi limpede nici azi.

Întrebarea este unde se plasează Caragiale în raport cu exigenţele care aparţin seriilor literare acreditate de Odobescu sau Maiorescu, de Petre Carp sau Vasile Alecsandri, de Al. Vlahuţă, Ionescu-Gion sau A. D. Xenopol ?

Ne-am obişnuit să spunem, şi pe bună dreptate, că *Junimea* şi Titu Maiorescu reprezintă, în a doua jumătate a secolului XIX, punctul de vedere cel mai avansat asupra literaturii. Dar iată că, din nou, conştiinţa marilor

creatori se află în avans față de conștiința marilor ideologi căci, în raport cu programul teoretic oricît de avansat al *Junimii,* Caragiale ilustrează un program literar de o modernitate frapantă. Înainte ca teoreticienii să fi democratizat cercetarea genurilor literare, pornind de la premiza unui concept de *literatură* foarte larg, Caragiale a fost autorul propriei sale revoluții literare, prin care a ridicat de jos genurile mici și, asumîndu-și toate riscurile, le-a acordat importanță, plasîndu-le alături de literatura considerată serioasă. Se poate spune de aceea că, după cum tragediile lui Racine sau ale lui Corneille se întemeiază pe vechea literatură clasică, pe istorie și pe mituri, tot astfel comediile lui Caragiale se sprijină, fără nici un fel de complexe, pe spectaculoasa paraliteratură a gazetelor cotidiene, pe literatura lui Anton Pann sau pe propriile anecdote din *Ghimpele* și din *Claponul.*

Dar și de data aceasta, inteligența critică sau instinctul creator au lucrat în favoarea lui Caragiale, în măsura în care promovarea genurilor mici este realizată nu numai printr-o teorie convingătoare și printr-o insistentă practică literară, dar și prin gestul de delimitare prealabilă față de calendarul comercial, față de colportajul lipsit de scrupule și, în general, față de domeniul din ce în ce mai larg al simulacrelor culturale. Autentica literatură sau paremiologie a scriitorilor itineranți, de tip Anton Pann sau Cilibi Moise, nu este confundată cu foiletonistica abundentă a lui N. D. Popescu [23], și nici arta adevărată a celor fără informație estetică și fără program, cu extravagantele unui frizer, care și-a transformat atelierul într-o mică expoziție *kitsch :*

> „Toți pereții prăvăliei lui sunt acoperiți cu o mulțime de colivii, în care ciripesc fel de fel de păsărele. Pe subt colivii sunt atîrnate pretutindeni cadre : planul Sevastopolului cu luarea turnului Malacof, execuția lui Maximilian, capitularea Sedanului, portretul răposatului Abdul-Medgid și altele.
>
> În această mică galerie, se află și o operă originală a artistului meu. Nu este lucrată cu penelul, e țesută în fire de păr de toate nuanțele posibile :

ea înfățișează un munte depărtat în fund ; pe vîrful lui stă un călător iar la poale-i curge o apă mare ; dincoace de apă e un cioban, care păşunează o turmă de o speță destul de problematică ; în sfîrşit, călătorul din vîrful muntelui îşi aprinde ţigara la luleaua ciobanului din vale... Ce perspectivă ! De cîte ori mă rade, o admir, căci într-adins m-aşează cu faţa spre opera lui — ştie bine cît îmi place." [2]

Ca şi literatura lui Molière, proza lui Caragiale, teatrul şi, într-o măsură şi mai mare publicistica, sînt pline de aluzii sau de ironii la adresa subculturii de consum şi a celor pentru care valorile artistice adevărate n-au nici o semnificaţie.

Să ne reamintim : Ziţa, din *Noaptea furtunoasă*, citeşte de trei ori *Dramele Parisului*, de Ponson du Terrail, Miţa Baston, din *D-ale Carnavalului*, ameninţă cu un scandal *„cum n-a mai fost pînă acuma în «Universul»"*, Nae Girimea compară încăierarea amantelor sale cu finalul din *Norma*, de Bellini, iar în farsa *O soacră*, chelnerul Victor, abonat la *Romanţierul Ilustrat*, citeşte pe ascuns *Edgar şi Fridolina sau victimele Inimii*, Fifina, soacra lui Peruzeanu, publică romane şi poezii în revista *Cimpoiul*, iar Alexandru Peruzeanu se teme că *„un autor popular"* l-ar putea imortaliza *„printr-o nuvelă originală în «Calendarul Progresului» pe anul viitor"*, trecîndu-l *„în galeria criminalilor celebri alături cu «Frumoasa Giurgiuveancă» şi cu Marchiza de Brinvilliers de Alex. Dumas tatăl."*

Şi ca şi cum toate aceste „ingenuităţi" n-ar fi fost de ajuns, preotul din *Art. 214* pune ţîri uscaţi pe marginea biroului unui avocat din capitală şi-i bate cu bustul lui Cicero, *„să-i frăgezească"*, întrecînd cu mult performanţa preţioasei Crizal, din *Femeile savante*, de Molière, care ţine la presat gulere de dantelă, într-un volum masiv de Plutarh !

Insistenţa cu care sînt urmărite greşelile de vorbire şi de tipar, repetatele ironii la adresa celor care nu scriu corect fac parte din aceeaşi categorie de probleme şi urmăresc, în definitiv, aceeaşi trasare netă a adevăratei graniţe dintre cultură şi primitivism. Pentru Cara-

giale, a scrie și a vorbi corect sînt acțiuni prin care te plasezi la nivelul adevăratelor norme de cultură și de civilizație căci, oricît de sus s-ar afla așezat pe treptele ierarhiei sociale, cel care nu știe să efectueze coerent aceste operațiuni coboară nu numai exprimarea spre comicul trist al incorectitudinilor triviale, dar și gîndirea spre sălbăticie și spre anularea ei.

Chiar dacă și înaintea lui Caragiale, teatrul românesc a utilizat într-o oarecare măsură aluzia literară, este pentru prima dată cînd, urmărind să producă o radicală modificare a atitudinii noastre față de ideea de literatură, un scriitor tematizează interesul personajelor sale pentru lumea valorilor culturale. Este pentru prima dată cînd un număr de eroi se îndeletnicesc insistent cu o anumită lectură, se rătăcesc dezorientați printre ziare și cărți, raportîndu-se la ele cu o convingere aproape superstițioasă. Fenomenul capătă în viziunea lui Caragiale o dimensiune profund existențială, căci Victor, chelnerul din *O soacră,* trăiește după scenariul romanelor proaste pe care le citește, ca oamenii de altădată, care deschideau la întîmplare *Biblia* sau *Eneida* lui Vergiliu, încercînd să anticipeze ceva din desfășurarea propriei lor existențe. Cel puțin de două ori în teatrul lui Caragiale, această funcție oraculară a literaturii este preluată de *ziare,* citite ca într-un ritual de edificare și descifrate cu ajutorul unui „inițiat". În *Conul Leonida față cu Reacțiunea,* presupusa vocație premonitorie a ziarului este împinsă atît de departe, încît personajul principal pretinde de la o gazetă să-l informeze nu numai asupra evenimentelor trecute, dar și asupra celor care încă nu s-au întîmplat.

Numai în măsura în care a știut să-și ia toate aceste măsuri de precauție și a fixat limita de jos a conceptului său literar, Caragiale poate dezvolta în liniște teoria atît de insistent repetată a egalității genurilor literare, care trebuie să fi sunat, pentru contemporanii săi mai instruiți, ca o ciudată extravaganță sau ca o elucubrație de scriitor paradoxal :

> „Este artă literară Poezia, care fixează atît de frumos felul specific de simțire al națiunii ; e artă

literară Istoria, care povestește și judecă rătăcirile și isprăvile, suferințele și triumfurile națiunii, și astfel întărește acesteia conștiința puterii ei de dăinuire ; sunt artă literară Satira, Teatrul și Romanul, care întipăresc spre păstrare trecătoarea fizionomie socială a deosebitelor epoce ; sunt artă literară și Polemica și Cronica ușoară și Pamfletul — zic pamflet în înțelesul larg, pe care occidentalii îl dau acestui cuvînt, iar nu în înțelesul strimt, pe care i-l dau la noi unii, prea puțin cunoscători de clasificația genurilor literare — artă rafinată și incisivă, — și tot artă literară e și arta măreață a oratoriei." [25]

O bună parte din articolele ciclului *Cîteva păreri* (1896), ca și [*Introducerea*] *Notițelor critice* din *Universul* (1899), reprezintă o pledoarie sistematică și convingătoare pentru reabilitarea genurilor mici :

„Cea mai infimă creatură este o revelare a unei infinite puteri, a unei incomensurabile și eterne voințe — fie acel fenomen o rimă oarbă care se tîrăște lipicios pe un palmac de mocirlă în umbră, fie cuceritorul care, din înaltele zăpezi ale Alpilor, arată legiunilor de biruitori, cu degetul poruncitor, fericitele cîmpii ale Italiei sclipind în razele soarelui.

Un sentiment analog ne cuprinde în fața unei opere de artă, fie ea cît de infimă sau cît de grandioasă, fie nasul și rigla de pe zidul din dosul școalei de mahala, fie *Sonata lunii* — și una, și alta ne pătrunde prin revelarea unei infinite puteri, unei incomensurabile voințe." [26]

Pentru Caragiale, talentul și, dacă se poate, geniul pun semnul egalității între genuri, tot așa după cum ar trebui să-l pună și între oameni. Invers, nimic nu poate salva de la mediocritate opera lipsită de autenticitate, nici un fel de protecție, nici o autoritate împrumutată. Dacă au har, patru versuri populare necizelate, clownul dintr-un circ ambulant, un popă de turtă-dulce, cumpărat la Moși, sau o caricatură dintr-o gazetă efe-

meră pot fi superioare unei epopei reci, statuii lui Heliade, din București, actorului cabotin dintr-o piesă importantă și chiar tablourilor academice ale pictorului Hans Makart :

„Pe o pînză de respectabile dimensiuni vedem o intrare triumfală a unui strălucit împărat — oameni de arme, burgheji, popor, figuri alegorice etc., o splendidă punere-n scenă. E o compoziție magistrală și savantă. De la vîrful pintenilor pînă la vîrful penelor, totul e studiat cu scumpătate ; nici o aluniță istorică nu lipsește de pe vreo figură, fie chiar alegorică, și toate chipurile acelei multiple lumi sunt penetrate de solemnitatea circumstanței. Ceva mai mult : minunata pînză poartă iscălitura unui artist pe care opinia publică l-a consacrat — Makart... Toate bune, dar numai de un lucru e păcat : de la impunătorul împărat țapăn pe calul lui tot așa de țeapăn și pînă la cel din urmă dobitoc din mulțime — pe nici unul nu-l prinde.

Pe cită vreme ia să vedem acest alt triumf. Iată un cățel, un *Dackl*, care a căpătat premiul întîi la concursul primei internaționale expoziții canine, și care, încărcat de coroane, trece printre toți concurenții de speța lui cu o legitimă mîndrie suverană (*Fliegende Blätter*, no. 2 646, pag. 148). Toți îl privesc cu deosebite sentimente, de la invidia cea mai vînătă pînă la cea mai sinceră admirație, pe cînd el, abia plecîndu-și ochii, aproape închiși de fumul gloriei, înaintează încet și măreț. Iată un triumf... Sunt niște cîini, e adevărat : e un desen pe o pagină mică, semnată de un caricaturist obscur, A. Roeseler — dar pe toți îi prinde." [27]

Mulți oameni de gust, admiratori sinceri ai scriitorului, au crezut că trebuie să fixeze în prim-plan imaginea comicului gratuit și pur al lui Caragiale, iar adversarii i-au reproșat pînă nu de mult lipsa oricărui sistem de valori pozitive, cinismul și mizantropia. În realitate, a da fiecărui lucru șansa lui, a nu confunda grăbit aparen-

țele cu valoarea adevărată, a privi dincolo de decor sau a descifra vocația autentică, în spatele modestiei și umilinței, aceasta este una din temele preferate ale vieții și literaturii lui Caragiale și, din acest punct de vedere, oricît ar părea de curios, el se aseamănă cu Ion Creangă, cel din *Dănilă Prepeleac* sau *Povestea lui Harap Alb*. Un fir nevăzut îi unește pe acești doi mari scriitori de extracție obscură, un fel comun de a crede în cei mici și de a le dori abilitarea.

La Caragiale, în schița *O reparație* (1896), considerată de Zarifopol o capodoperă, un urs înfricoșător fură mere domnești de la un schit pierdut printre dealuri și trîntește la pămînt, aproape în joacă, un țigan epileptic, care încearcă să-l oprească, în timp ce călugării se ascund prin chilii. A doua zi, țiganul pîndește fiara la un gard și o ucide izbind-o cu parul în frunte, după care se prăbușește epuizat, plătind cu viața curajul extraordinar: *„Într-o singură lovitură mutul și-a cheltuit toată rezerva de energie : dar cel puțin a spălat în sînge ofensa din ajun."* [28]

În *Ultima emisiune* (1900), domnul Iancu Bucătaru, domnul Tomița Barabanciu și cocoana Zamfira, de profesiune cerșetori, se salută *„grațios"* (cocoana Zamfira) sau *„politicos"* (d. Tomița) și discută cu dignitate, în „separeul" unei cîrciumi de la o margine de oraș, despre proaspăta emisiune cu *„bani de tinichea"*, aruncați pe piață de visterie. Ultimul sosit, d. Tomița, încearcă să risipească îngrijorarea celorlalți doi camarazi, dezvoltînd ipoteza unei probabile noi emisiuni bancare, cu monezi *„de cîte douăzeci"* de parale.

> „— Care va să zică, zice d. Tomița, din cîți ne dă cîte un ban pe zi, dacă doi-trei s-or întîmpla să n-aibă alte mărunțele decît d-ăi de cîte douăzeci, atunci asta face un condei de cîțiva frăncuți pe lună... Ați înțeles ?...
>
> N-apucă să răspunză camarazii dacă au înțeles sau nu teoria financiară a lui d. Tomița, și s-aude dincolo în cîrciumă înjurînd cineva, foarte supărat cine știe de ce ; apoi, îndată, ușa odăiții se deschide

de perete, și intră părintele Matache, urmat de paracliserul lui..."

În scenă se află un preot onorabil și trei cerșetori de la marginea societății dar, curios, optimismului decent al declasaților (care în limbajul eufemistic al lui Caragiale nu cerșesc, ci „cer"), părintele Matache îi opune un fel grosolan și disprețuitor de a vorbi, așa încît aproape că nu mai poate fi nici o îndoială în legătură cu personajul căruia ar trebui să-i atribuim blestemul teribil din ultima replică a schiței :

„Coana Zamfira, care de vreo cîteva momente s-a încălzit bine, zice :

— Părinte Matache, săru' mîna, sfinția-ta ai văzut pe ăștia noii ?

Și merge șontîc-șontîc la masa părintelui să-i arate bănuții de nichel.

— I-am văzut !... răspunde părintele cu humor.

— Da... părinte Matache, săru' mîna, o să scoată și de douăzeci de parale ?... Dom' Tomița zice... Barabanciu...

— O să scoată !... O să vedeți voi ce-o să scoată!

— Ce !

— Pe dracu o să-l scoată, vai de capul vostru !

— Ce-o să scoată, părinte ? întreabă d. Iancu.

— Ce ?... lasă că o să vedeți voi, pîrliților, ce !

— Ce-o să scoată, părinte Matache, săru' mîna ?

— O să scoată de cîte două parale...

— Ce ?!

— Și de cîte-o para !

— Cînd ?!

— Acu, zilele astea...

— De cîte două parale ?

— Și de cîte-o para !

— De cîte-o para !!

— Trăsni-i-ar maica domnului !!!" [29]

Într-o altă schiță, *Identitate* (1909), povestitorul, personaj de condiție socială modestă, încearcă să scoată de la o bancă din Franța un cec *autentic* de 350 de

franci dar, neavînd hîrtiile de identitate asupra sa, este refuzat, în timp ce un pungaș internațional, travestit în om de lume (*„gentleman englez ; roșcovan ; costum cadrilat ; portofel enorm, crocodil veritabil, etc.... etc....“*), ridică în aceeași zi, fără acte, un cec de 50 000 de franci, *fals* ! Nu are dreptate naratorul să jubileze ? :

> „...pot mărturisi despre asta atîția prieteni ai mei, socialiști, și liberali, și conservatori, și puținii rămași sadea pe din afară, — nu ! n-am fost niciodată socialist ; n-am disprețuit cîndva capitalul... Dar, cînd am auzit că infama întreprindere burgheză, care m-a necăjit și m-a vexat pe mine atîta, fermecată numaidecît de un milord cadrilat și de o piele de crocodil, a fost pîrlită cu o așa de frumoasă sumă rotundă... drept să spun, am jubilat...“ [30]

Publicată în *Universul,* în anul 1909, schița aceasta are aspectul unei anecdote cu final hazliu. De fapt, ea ilustrează o idee fundamentală din sistemul de valori al literaturii și, cu siguranță, al vieții lui Caragiale, și de aceea, cînd ficțiunea încetează și jubilația naratorului pare să nu ne mai spună nimic, cititorul are dreptul să descifreze, chiar dacă i se va reproșa că a comis o „eroare biografică“, decepția reală a scriitorului căruia, în ciuda tuturor evidențelor, i se cer, cu tot atîta insistență, de la ghișeul Academiei sau al „spiritului public românesc“, hîrtiile identității etnice și literare. Și atunci, confruntat cu reguli care nu pot fi modificate dintr-o dată, artistul, vădit incomodat, recurge la figura modestiei și la ironie :

> „Eu stau într-un local ieftin de consumație, într-o berărie populară, pierdut în mulțime, și mă gîndesc : eu nu sunt un cine, eu sunt un ce ; în masa omenirii, eu sunt un număr trecut la statistica populației, și poate chiar acolo trecut cu vederea, fiindcă, la ultimul recensămînt al populației Capitalei, mai la toți din mahalaua noastră au mers agenții cu catastifele, la mine n-au venit.“ [31]

Trebuie să ne surprindă lucrul acesta? Oare morga ostentativă și rigiditatea fostului director al Teatrului Național nu fuseseră dublate de postura sfidătoare a birtașului și a restauratorului care refuză să se mai intereseze de literatură și, în același timp cu plebeianismul ostentativ cu care participă la viața literară a speciilor indeziderabile, nu există la Caragiale o nostalgie a modelului consacrat, care îl determină să trucheze cronologia „încercărilor" sale teatrale, să scrie *Năpasta* și nuvelele psihologice, să caute cu oarecare insistență premiul academic, mandatul de deputat și, în cele din urmă, confirmarea acreditării sale definitive? Această duplicitate care, privită de sus, poate să pară inexplicabilă, reprezintă, cu siguranță, tema obositoare a vieții și a literaturii marelui dramaturg.

De aceea, n-ar trebui să ne mire deloc faptul că, exprimată în limitele firescului la I. L. Caragiale și ținută cu demnitate în frîu, această *nevoie de consacrare* va lua o generație mai tîrziu, la unul dintre fiii săi, Mateiu Caragiale, forma exagerată a *complexului originilor*.

3. PUBLICUL LUI CARAGIALE : O REALITATE SOCIOLOGICĂ, O FICȚIUNE, UN CONSTRUCT ?

„Sunt o ființă foarte complexă ! Capriţioasă şi statornică ; impresionabilă ca un copil inculţ, blazată ca un filozof istovit, mahalagioaică şi aristocrată ; aci primitivă, aci ultra-rafinată, iau in glumă împrejurările cele mai grave, şi sunt gravă faţă cu cine ştie ce nimicuri. Mă înnebunesc după evenimentele de senzaţie, vesele sau tunebre, parade, accidente, crime, sinucideri, scandaluri... [...] Îmi trebuiesc dimineaţa cum deschid ochii ştiri palpitante, dacă nu adevărate, măcar... altfel. Dezmințirea lor seara mă mihneşte peste măsură şi nu mă pot mîngîia decît a doua zi cu o născocire şi mai şi."

I. L. Caragiale, Începem **(1909)**.

Pînă în 1879, Caragiale este pentru cei din jurul său un autor cu un început de nume, un scriitor fără public, ceva mai mult decît o speranță. După succesul înregistrat cu traducerea *Romei învinse* şi mai ales după reprezentarea *Nopții furtunoase,* la 18 ianuarie 1879, totul începe să se schimbe în raport cu el. Necunoscutul de ieri devine dintr-o dată un personaj interesant, un jucător pe care se poate miza, un scriitor în care merită să faci investiții. În primăvara lui 1879, Maiorescu îl ia pentru o săptămînă la Viena, unde îi arată, între altele, pe scena de la *Burgtheater, Visul unei nopți de vară,* de Shakespeare, după care consemnează totul în *Însemnările zil-*

nice. La rîndul său, Caragiale îşi anunţă plecarea din Bucureşti (pe 28 martie), pe un ton optimist, într-un moment în care totul i se părea posibil :

„Văzîndu-se întîrzierea ce pune Europa întru recunoaşterea *Bobîrnacului* ca organ oficial al marafeturilor şi gheşefturilor guvernamentale, primul redactor al Statului bobîrnăcesc, tînăr levent şi cunoscut diplomaţiei europene prin apilpisitele sale credinţe nihiliste şi prin giumbuşurile lui teatrale, a fost trimis, după cum se obişnuieşte, pe socoteala ţării, în misiune politicoasă, ca să caşte gura prin Europa, cît i-o permite elasticitatea fălcilor sale." [32]

Recitiţi cu atenţie aceste rînduri. Aerul voios, aproape copilăresc, cu care este înregistrat evenimentul primei călătorii în străinătate arată că semnele binevoitoare ale şansei au fost recepţionate. Caragiale simte că este pe punctul de a deveni celebru.

Ceea ce nu se simte deocamdată este un alt lucru, pe care tînărul dramaturg îl ştia cu siguranţă foarte bine : faptul că din acest moment, în cariera sa a pătruns un partener nou, care îl va urmări toată viaţa, amestecîndu-se în toate calculele sale literare, *publicul*. Pe măsură ce se desfăşoară, jocul devine din ce în ce mai complicat şi miza din ce în ce mai mare. De aceea este curios cum nimeni nu s-a ocupat mai îndeaproape de relaţia dintre autorul *Scrisorii pierdute* şi publicul său.

Desigur, din punct de vedere sociologic, conceptul de *public* este unul dintre cele mai controversate şi cu cît ne punem această problemă în legătură cu un scriitor mai vechi, cu atît avem sentimentul că lucrurile devin mai inanalizabile. Care public, va fi prima întrebare în cazul unui dramaturg din secolul trecut. Cel de la prima reprezentaţie a unei piese sau cel „obişnuit", lojile şi parterul sau galeria, bărbaţii sau femeile, tinerii sau bătrînii, burghezia din ce în ce mai numeroasă sau pătura subţire de aristocraţi ? Şi, de fapt, cine merge la teatru, în secolul XIX, şi pentru ce motiv ? Sau, într-o serie de întrebări şi mai importante, ce loc ocupă toate aceste

probleme în preocupările lui Caragiale și în ce măsură influențează ele fondul teatrului său ?

În *Istorie sau literatură,* vorbind despre publicul lui Racine, Roland Barthes se amuză pe seama celor care se lasă copleșiți de mulțimea amănuntelor pitorești și uită să se mai refere la esența problemei :

> „Cine se ducea la spectacol ? După critica raciniană, Corneille (tupilat într-o lojă) și doamna de Sévigné. Și mai cine încă ? Curtea, orașul, dar exact ce anume trebuie să înțelegem prin aceasta ?"[33]

Ei bine, oricît de mult ar semăna unele fraze cu clișeele proaste ale biografiilor romanțate, toate mărturiile pe care le avem despre comportarea dramaturgului la premiera pieselor sale ne dau imaginea unui Caragiale nervos și sensibilizat pînă la pierderea siguranței de sine. În 1879, la premiera *Nopții furtunoase,* unei spectatoare i se face milă văzîndu-l *„palid și tremurînd"* într-o lojă [34], iar în 1884, înainte de reprezentarea *Scrisorii pierdute,* dramaturgul însuși se confesează într-o scrisoare către Petre Missir, mărturisindu-și starea de nervozitate extremă :

> „«Scrisoarea pierdută» se joacă pentru întîia oară *Marți 13 Noemvrie.* [...] Pe aici multe se vorbesc despre piesa mea : unii-și promit succes enorm, serii lungi de reprezentații ; alții nu-i acordă mai mult ca trei-patru. Unii speră că o să cază cu desăvîrșire, pe cîtă vreme alții desperă că cu piesa asta mă fac, nu cumva, om. [...] În sfîrșit ! ce-o da tîrgul și norocul ! Mai este o săptămînă și-mi văz visul cu ochii. Pînă atunci sunt extra-nervos." [35]

În legătură cu Eminescu și apoi cu Delavrancea și Coșbuc, sau în considerațiile generale din *Cîteva păreri,* autorul *Scrisorii pierdute* a dezvoltat teoria seninătății artistului adevărat, a indiferenței sale în raport cu capriciile publicului :

> „Omului înzestrat cu adevărat talent îi este absolut indiferentă judecata altuia despre operele

sale ; el are atîta încredere în puterea lui de expresie, încît şi cînd se aude lăudat, şi cînd se aude criticat, în faţa şi a aplauzelor, şi a bîrfirilor, şi a indiferenţii, el îşi rîde în barbă, sigur fiind că foarte rar îl poate pricepe cineva mai bine şi-l poate apreţia mai exact decît se pricepe şi se apreciază el însuşi. Din această siguranţă rezultă nealterarea personalităţii adevăratului artist, cu toate stăruitoarele păreri multiple şi varii ale criticei şi ale amatorilor ; din această neclintită încredere în sine rezultă neîncovoiarea lui la vreuna din mode, particularitatea susţinută a stilului, dispreţul pentru gustul contimporanilor şi, prin urmare, pentru o *manieră* simpatică acestora — manieră care i-ar garanta un succes facil — şi dispreţul pentru orice imitaţie a vreunui model anterior sau contimporan. În fine, pentru adevăratul artist opinia publică nu există mai mult şi nu-i poate inspira mai multă consideraţie decît animalele fabuloase." [36]

În perioada primelor reprezentaţii ale marilor sale comedii, Caragiale s-a comportat însă ca un emotiv, dintr-o îndoială sinceră sau, şi mai probabil, din nevoia care l-a deosebit întotdeauna de Eminescu, de a se vedea confirmat în opinia contemporanilor săi. Mai mult, la dorinţa de succes, proprie celor mai mulţi dintre artişti, Caragiale adaugă miza crescută a jocului în care s-a angajat şi îngrijorarea celui care vrea să cîştige pe toate planurile, printr-o operă care presupune un sistem extrem de complicat de relaţii cu normele curente ale epocii sale.

În 1900, după aproape cincizeci de ani de Teatru Naţional organizat în Principatele Române şi, practic, după ce şi-a încheiat cariera teatrală, I. L. Caragiale compune o pagină de luciditate excepţională despre dificultăţile oricărui dramaturg, confruntat cu lipsa de unitate şi chiar de educaţie a publicului românesc :

„Ne închipuim, domnule cititor, că te-ai hotărît să mergem amîndoi la Teatrul Naţional, să vedem jucîndu-se o piesă originală.

Să nu fim mitocani : să lăsăm paltoanele și galoșii la garderobă, fiindcă nu e frumos să intrăm plouați și plini de noroi într-o sală așa de luminoasă, unde se află atîta lume curată ; și, afară de asta, în sală e cald ; o să trebuiască să ne dezbrăcăm și să facem din paltoane perne de ședere, și asta n-ar fi convenabil, fiindcă am împiedica pe cei de la spate să vază și ei.

Să intrăm dar ; să ne așezăm la locurile noastre, și fiindcă am venit numa cu un sfert de ceas mai tîrziu decît ora precisă indicată pe afiș, avem destulă vreme, pînă să se ridice perdeaua, să vedem puțin fizionomia aceluia pentru care producția dramatică va fi văzut lumina — adică fizionomia publicului.

Uite colo, în cele două loji alăturate... Sunt două familii înrudite din elita țării noastre. [...]

Dama cea mai în vîrstă, bătrîna, este mama celor două dame ; cei doi domni sunt ginerii ei, și cei trei tineri, domnișoarele și junele ofițer, îi sunt nepoți.

Toți membrii acestei familii, începînd cu bunica, sunt oameni de o completă cultură europeană, în cel mai strict înțeles al cuvîntului : mari și luminați amatori de artă și de literatură, și unii dintre ei înzestrați chiar cu mare talent artistic.

Bunica și-a făcut odinioară educațiunea la Paris ; acolo a trăit în cercurile artistice și literare din cea mai fragedă copilărie, pînă cînd, măritîndu-se cu un tînăr boier, care avea o înaltă situație politică în patrie, s-a reîntors aci.

El a ținut în București, pînă și-au crescut copiii, un salon vestit, unde se adunau pe vremuri toate spiritele distinse. Acolo, în salonul ei, se făcea artă, literatură, politică ; acolo au cîntat pe vremuri cei mai mari artiști cari au trecut pe aici ; acolo și-a citit Alecsandri primele poezii ; acolo s-a pus la cale unirea țărilor.

Pasionată mai cu seamă de muzică, ea a fost o pianistă de așa valoare, încît, dacă nu s-ar fi măritat, putea face o strălucită carieră europeană. [...]

Acum, iată în loja de alături lojilor lor. Vezi dumneata pe doamna care intră acuma așa de frumos gătită, urmată de bărbatul dumneaei ?

Sunt niște oameni foarte onorabili și stăpînesc o avere de cîteva milioane.

Această puternică avere s-a făcut în scurtă vreme ; norocul, suflînd în pînzele luntrașului, îl duce repede la liman.

Negustător în tîrg cîtăva vreme, apoi arendaș de moșii, și la urmă, mare întreprinzător de lucrări publice și alte afaceri, a ajuns acest copil din popor, care la casa părintească, în provincie, ar fi rămas plăpumar subțire, a ajuns unul din cei mai cu vază capitaliști ai țării.

Doamna a fost la rîndu-i inteligentă. Văzînd că cu cît afacerile bărbatului prosperează, cu atît dumneaei trebuie să însemneze mai mult în lumea bucureșteană, s-a gîndit — mai bine tîrziu decît niciodată ! — să învețe a scrie și citi românește și franțuzește de la o guvernantă belgiană.

Mîncînd, i se face poftă omului. Așa, doamna noastră, învățînd cititul și scrisul în două limbi, s-a gîndit că o educație completă cere și o artă de agrement, mai ales că aveau și un piano în salon — salon fără piano nu merge.

Fiindcă însă e greu de la o vreme să-nveți cineva repede muzica, pînă una-alta, și-a cumpărat un clavir mecanic, pe care l-a pus în salon lîngă o fereastră de la drum, pe unde se vede și de-afară înăuntru...

Seara, cu perdelele ridicate, se pune d-na la clapele clavirului și le mîngîie cu degetele, pe cîtă vreme guvernanta, discret ascunsă după perdea, învîrtește manivela la spatele mașinii magice. [...]

A ! iată domnul de care vorbim se scoală din loja lui... Își îmbracă paltonul... Pleacă...

Desigur, trebuie să aibă daraveri prea serioase la Clubul agricol... Ei ! e greu unui om de afaceri să dispună de trei ore libere...

Acu te întreb pe dumneata, cititorule, ce piesă ar putea să placă şi să intereseze, în acelaşi timp, pe cele două familii cari au venit cu bunica la teatru, şi pe doamna care şi-a părăsit clavirul ei favorit cu manivelă şi a rămas acum singură-n lojă ?" [37]

La prima vedere, întrebarea aceasta pare să fie o întrebare din categoria celor fără răspuns. Dar nu e normal să presupunem că ea reprezintă una din problemele centrale ale programului literar al dramaturgului şi că singurul răspuns pozitiv care s-ar putea formula ar trebui să se refere tocmai la piesele lui Caragiale ?

Pentru critica exclusiv biografică, esenţială rămîne împrejurarea că un dramaturg are sau nu emoţii la premiera pieselor sale, iar pe sociolog îl va preocupa mai ales imaginea concretă a publicului, pe care va încerca s-o descrie cît mai exact. Dar în măsura în care relaţia dintre scriitor şi public se dovedeşte a fi atît de strînsă, nu este deloc de neglijat faptul că structura textelor dramatice ar putea să depindă în bună măsură de imaginea pe care unul şi-o face despre celălalt.

De aceea, n-ar fi deloc exclus ca, pornind de la această situaţie a publicului său, dramaturgul să încerce realizarea unui număr de texte cu o structură apelativă complexă, capabile adică să vorbească în coduri diferite, succesiv sau concomitent, unor categorii diferite de spectatori, aşa încît imaginea completă a scriitorului să fie aceea a unui creator „bilingv".

Tema publicului amestecat este reluată de Caragiale în sceneta *Începem,* scrisă în anul 1909, pentru trupa lui Al. Davila, în maniera celebrei *Improvizaţii de la Versailles,* a lui Molière sau, mai aproape de noi, în maniera *Repetiţiei moldoveneşti,* a lui Costache Caragiali. Aici, o *doamnă abracadabrantă* îşi mărturiseşte gustul şi preferinţele, în faţa unei trupe de actori care înţeleg, în cele din urmă, că ea reprezintă o metaforă a publicului greu de mulţumit, amestec de limpede conştiinţă şi de absenţă a celui mai elementar bun-simţ, de capricii şi de statornicie, de primitivism şi de subţire rafinament [38].

Oricît de controversată ar fi, prin urmare, problema publicului, ea reprezintă o preocupare esențială în cariera lui Caragiale și, în definitiv, în programul literar al oricărui dramaturg. Căci în timp ce multe cărți pot fi cumpărate spre a nu fi niciodată citite și spre deosebire de lectura unui roman, despre care autorul nu va lua, aproape niciodată, cunoștință direct, în sala de spectacole comunicarea este completă, publicul rîde, aplaudă sau fluieră, plînge sau rămîne indiferent, întrerupe textul, părăsește teatrul sau cere repetarea unui fragment, așa încît, prin atitudinea față de ceea ce i se oferă, el poate determina „relansarea partidei" sau oprirea spectacolului, înainte ca acesta să fi luat sfîrșit.

Vorbind despre raporturile dintre *teatru* și *public,* un cercetător francez citează exemplul lui Voltaire, care *„era capabil să modifice 500 de versuri dintr-o tragedie în două zile, dacă un pasaj al operei sale era fluierat",* un altul ilustrează această relație prin cazul lui Lope de Vega, care *„asista el însuși la piesele sale și nota reacțiile publicului spre a ști care erau bucățile de succes",* iar Jacques Scherer împinge lucrurile și mai departe, susținînd, într-o lucrare fundamentală despre dramaturgia din epoca lui Ludovic al XIV-lea, că adevăratul creator al teatrului clasic francez a fost publicul [39].

De aceea, nu trebuie să ne mire faptul că o amintire despre lectura comediei *D-ale Carnavalului,* făcută de Caragiale în casa lui Constantin Nottara, îl arată pe autor iritat de o singură opinie rezervată, în ciuda aprobării unanime a celorlalți ascultători :

> „[...] ne strînsesem cîțiva prieteni ca să ascultăm piesa.
>
> Din întîmplare, se afla printre noi o cocoană, bună prietenă a casei, care însă era și în strînse legături cu un membru din comitetul Teatral [adversar al dramaturgului], care nu făcea haz de piesele lui Caragiale zicînd că sunt obscene și mitocănești și care era un mare adept al romantismului

în mare «vogă» pe atunci. Caragiale citise actul întîi, toată lumea se prăpădea de rîs. Cucoana nu zîmbea. Caragiale se tot uita la dînsa subliniind și mai mult părțile mucalite ; cucoana sta înțepată ; Caragiale citea înainte, dar o fura cu coada ochiului. Cînd ajunse la scena din actul al II-lea, dintre Pampon și Crăcănel, scenă de un comic irezistibil și cucoana sta și mai băț, Caragiale închise piesa și zise cu glas cavernos, mușcîndu-și mustața din dreapta : «Nu permit manifestații d-astea anti-comice nici chiar Reginei Elisabeta care totuși are scuza că nu este obișnuită cu quiproquourile limbei românești. Dar noi mitocanii, get-beget, știm să învîrtim limba noastră în orice fel voim.»" [40]

Firește, nu e deloc simplu, și nici nu ne propunem să reconstituim publicul lui Caragiale, *„așa cum a fost"*. Este posibil, în schimb, să ținem seama de imaginea acestui public așa cum l-a văzut și așa cum și l-a dorit Caragiale [41]. Aceste două componente există în literatura lui și ar fi o eroare să le ignorăm. Căci rolul publicului este, în cazul oricărui dramaturg, cel puțin la fel de important ca toate celelalte influențe pe care le studiază cercetarea literară academică, influența precursorilor, a educației sau a societății în general [42].

Împreună cu ideea egalității genurilor literare, interesul pentru public reprezintă, așadar, a doua temă de referință din sistemul literar al scriitorului Caragiale.

Consecința convingerii că speciile „mari" sau „mici", „centrale" sau „periferice", „comice" sau „grave", nu pot fi nici opuse, nici preferate unele altora, va fi o profundă reorganizare a vechiului concept de *literatură* și de *text*. Ignorînd principiul conservator al separației genurilor, comedia și nuvelistica lui Caragiale se vor consolida, împrumutînd ceva din sîngele proaspăt al formelor literare „triviale", anecdota, revista teatrală, reportajul de ziar și, în genere, „subliteratura" gazetelor de toate culorile, din ce în ce mai numeroase și vîndute *à la criée*.

Interesul pentru public are drept consecință nu numai punerea insistentă a problemei contractului literar și a meseriei de scriitor, a competenței autorului în raport cu competența cititorilor săi, a succesului și a difuzării produselor literare, dar și faptul că, înaintea tuturor, Caragiale și-a dat seama că, adresîndu-se și depinzînd de public, textul este în realitate o mărime negociabilă și că proiectele sale literare nu se vor putea sustrage acestei realități.

4. AMESTECUL FORMELOR LITERARE. OFERTA DE PARTICIPARE

„Ne m'oubliez pas, Ţaţo dragă !!!"

I. L. Caragiale, Scrisoare către Anghel Demetriescu [1895 ?].

Cei dintîi cercetători care s-au ocupat fără prejudecăţi de literatura de consum, anticipînd numeroasele studii de astăzi despre *literatura trivială* sau *populară* au fost formaliştii ruşi. Ei au făcut referiri la romanele lui Wells sau Jules Verne şi au analizat în chip amănunţit nu numai literatura lui Tolstoi, Dostoievski sau Gogol, dar şi povestirile „misterioase" ale lui Arthur Conan Doyle sau foiletoanele lui Dickens, contribuind în mod decisiv la democratizarea noţiunii de literatură şi la înţelegerea legăturilor existente între toate compartimentele ei [43]. I. Tînianov a reproşat chiar istoriei literare academice faptul că s-a transformat într-o *„istorie a generalilor"*, adică într-o disciplină care ignoră literatura cu adevărat citită şi modul în care aceasta contribuie la evoluţia formelor literaturii mari.

În comparaţie cu un Georg Lukács din *Teoria romanului* de exemplu, care, examinînd aproximativ în aceeaşi perioadă o formă literară nouă, redevabilă în bună măsură şi culturii de consum, manifesta un dispreţ constant faţă de literatura populară, formaliştii ruşi au adîncit orizontul nostru de înţelegere a funcţionării mecanismelor literare, utilizînd principiul instabilităţii formale şi descoperind semnificaţia genetică pe care o poate avea într-un moment anumit orice literatură trivială, sau procesul de înnoire care se poate declanşa prin amestecul formelor şi genurilor unei culturi.

Printre precursorii acestui mod de a interpreta literatura trebuie considerat şi Ferdinand Brunetière care,

sub impresia teoriilor evoluționiste ale lui Darwin și Haeckel, a utilizat o terminologie foarte elocventă (*supraviețuire literară, selecție, persistența celui mai apt, modificatori de gen* etc.) și a vorbit, încă de la sfîrșitul secolului trecut, despre evoluția genurilor literare, despre concurența existentă între seriile învecinate sau despre modul în care un gen nou (*romanul*) se poate naște din rămășițele mai multor genuri vechi [44].

Într-adevăr, în istoria literaturilor europene se pot da nu numai exemple de separare a stilurilor și de degradare a literaturii înalte, dar și invers, exemple de înnobilare a literaturii de jos sau de participare a acesteia la viața genurilor consacrate — basmul și poezia folclorică, misterele și miracolele evului mediu, *commedia dell' arte* și, mai recent, romanul polițist și S.F. Între 1822 și 1825, tînărul Balzac a început prin a publica sub diverse pseudonime mai multe romane gotice și negre și teme ale acestei literaturi pot fi întîlnite în toată opera lui, Dostoievski a fost un pasionat cititor al lui Eugène Sue, de influența căruia romanele sale se resimt, iar G. Genette a descoperit, chiar în romanele foarte rafinate ale lui Marcel Proust, utilizarea unor procedee tipice literaturii foiletoniste [45].

Fără să împingă lucrurile atît de departe, amuzat mai degrabă de sentimentalitatea excesivă și de mecanica prea elementară a literaturii de consum, Caragiale a contestat totuși ierarhia consacrată a genurilor literare și a utilizat în mod sistematic un număr de *forme simple*, în primul rînd *anecdota, foiletonul* sau *cazul de jurnal*, pe care le-a reciclat, introducîndu-le în structura mai complexă a textelor sale, într-o epocă în care mai toate spiritele educate atrăgeau atenția asupra primejdiilor pe care le presupunea contactul cu formele din ce în ce mai triviale ale colportajului literar. În felul acesta, amestecul de forme și implicit de stiluri literare, care se realizează în toate etapele și la toate nivelele literaturii pe care a scris-o, reprezintă la Caragiale un principiu central de creație și de organizare a unui text literar. De aceea, chiar dacă mi s-ar reproșa că am comis, ca vechii istorici literari, o „eroare deterministă", observația că există o similitudine frapantă între această atitudine față de ie-

rarhia genurilor sau față de stiluri, și plebeianismul autentic al fostului republican din Ploiești, care a trebuit să ia totul „de jos", de la trupa de actori a unchiului Costache Caragiali, pînă la direcția Teatrului Național și de la revistele populare la care a colaborat în tinerețe, pînă la *Convorbirile literare* ale junimiștilor de la Iași, poate fi făcută. Aidoma tuturor oamenilor simpli, Caragiale a detestat pe față, dar a admirat în secret, bariera celor 40.000 de lei — venit anual — pe care îi reclama Petre Carp de la cei care ar fi dorit să joace un rol în viața politică a țării, sau carierele solide, de tip Alecsandri, întemeiate nu numai pe talent, dar și pe respectul pe care îl impun celor săraci confortul social și averea. Din acest punct de vedere este limpede că, între contemporanii săi, el s-a simțit mai bine lîngă Delavrancea, Vlahuță sau Gherea, decît lîngă Maiorescu, de care, totuși, ideologicește s-a alăturat.

Tot astfel, în „procesele" de idei pe care le-a susținut, în publicistică, în scrisori și chiar în literatură, ori de cîte ori a urmărit să demonstreze ceva, Caragiale nu a recurs nici la teoria literară propriu-zisă, nici la argumentele care ridică discuția în abstract, ci la comparație și, de cele mai multe ori, la retorica populară a pildelor și a parabolei, utilizate însă cu o finețe dialectică extraordinară, care i-a făcut pe mulți să-l considere omul cel mai inteligent din epoca lui.

Totuși, nu încape nici o îndoială că forma specială pe care o ia atitudinea sa față de literatură a fost determinată în mod hotărîtor și de structura amestecată a publicului său, pentru care a nutrit același sentiment amestecat de *Hassliebe* și care, între anumite limite, normează activitatea oricărui scriitor.

De aceea, la explicațiile elementare pe care le furnizează uneori biografia, la școala riguroasă a clasicismului francez, pe care toți vechii comentatori o consideră esențială pentru formația tînărului Caragiale, și în care se include și modelul negativ al *„excelentei școli de croitorie"* din *„savantul* **Cours français de Rhétorique"**, trebuie adăugate numaidecît școala formelor literare simple și a ziarului, pretențiile greu de satisfăcut ale publicului și, mai ales, școala lui Anton Pann și Cilibi Moise, autori

rarhia genurilor sau față de stiluri, și plebeianismul autentic al fostului republican din Ploiești, care a trebuit să ia totul „de jos", de la trupa de actori a unchiului Costache Caragiali, pînă la direcția Teatrului Național și de la revistele populare la care a colaborat în tinerețe, pînă la *Convorbirile literare* ale junimiștilor de la Iași, poate fi făcută. Aidoma tuturor oamenilor simpli, Caragiale a detestat pe față, dar a admirat în secret, bariera celor 40.000 de lei — venit anual — pe care îi reclama Petre Carp de la cei care ar fi dorit să joace un rol în viața politică a țării, sau carierele solide, de tip Alecsandri, întemeiate nu numai pe talent, dar și pe respectul pe care îl impun celor săraci confortul social și averea. Din acest punct de vedere este limpede că, între contemporanii săi, el s-a simțit mai bine lîngă Delavrancea, Vlahuță sau Gherea, decît lîngă Maiorescu, de care, totuși, ideologicește s-a alăturat.

Tot astfel, în „procesele" de idei pe care le-a susținut, în publicistică, în scrisori și chiar în literatură, ori de cîte ori a urmărit să demonstreze ceva, Caragiale nu a recurs nici la teoria literară propriu-zisă, nici la argumentele care ridică discuția în abstract, ci la comparație și, de cele mai multe ori, la retorica populară a pildelor și a parabolei, utilizate însă cu o finețe dialectică extraordinară, care i-a făcut pe mulți să-l considere omul cel mai inteligent din epoca lui.

Totuși, nu încape nici o îndoială că forma specială pe care o ia atitudinea sa față de literatură a fost determinată în mod hotărîtor și de structura amestecată a publicului său, pentru care a nutrit același sentiment amestecat de *Hassliebe* și care, între anumite limite, normează activitatea oricărui scriitor.

De aceea, la explicațiile elementare pe care le furnizează uneori biografia, la școala riguroasă a clasicismului francez, pe care toți vechii comentatori o consideră esențială pentru formația tînărului Caragiale, și în care se include și modelul negativ al *„excelentei școli de croitorie"* din *„savantul* **Cours français de Rhétorique"**, trebuie adăugate numaidecît școala formelor literare simple și a ziarului, pretențiile greu de satisfăcut ale publicului și, mai ales, școala lui Anton Pann și Cilibi Moise, autori

de *„literatură sănătoasă"*, cărora dramaturgul a ştiut să le aducă, ca şi lui Eminescu în 1889, un deplin şi din inimă omagiu. [46]

Procesul de încrucişare a formelor şi de consacrare a variantelor minore. prin aducerea lor în centrul unui sistem normativ mai înalt, începe la Caragiale de la nivelul cuvintelor.

Toţi comentatorii săi au înregistrat caracterul frapant al originalităţii de limbaj din literatura lui Caragiale, pe care l-au pus pe seama oralităţii şi a curajului de a întrebuinţa în scris forme ale unui mod needucat al exprimării. Chiar Maiorescu, surprins la început de efectul „strident" al unor expresii, *„din punct de vedere al chiar realităţii ce vor să reproducă"* [47] (tot aşa după cum fusese surprins în 1872 de antitezele „cam exagerate" ale lui Eminescu), a observat în 1907, într-o recenzie despre nuvelele lui Al. Brătescu-Voineşti, că prin literatura pe care a realizat-o, *„Caragiale a ridicat la valoare literară vorbirea tipică a inculţilor şi semiculţilor din oraşe cu ridicolul lor, precum şi expresiile de spaimă şi de cruzime a celor de la sat («Năpasta», «Făclia de Paşti»)."* [48]

Impresionat de *„farmecul neîntrecut al limbii"*, Mihail Dragomirescu a pus pe seama lui Caragiale o anecdotă cam artificială, prin care însă a reuşit să sugereze tocmai principiul amestecului de cuvinte cu origine şi funcţie diferită, dus la perfecţiune de dramaturg :

> „Ascultaţi dacă mai e o limbă pe lume care să fi'mprumutat mai multe cuvinte dintr-alte limbi, şi care totuşi să rămîe *ea însăşi*. Uite cînd zic eu *«Sacaua a căzut în şanţul grădinii ofiţerului, şi el nici gînd să bage de seamă»*, «sacaua» — turceşe, «şanţul» — nemţeşe, «grădina» — slavoneşe, «gîndul» — ungureşe, «ofiţer» — franţuzeşe, iar cele ce mai rămîn mai toate — latineşti. Ei, şi toate la un loc fac o frază românească... nici nu se poate mai românească." [49]

Dimpotrivă, Lovinescu şi într-o oarecare măsură Zarifopol s-au arătat scandalizaţi de trivialităţile lexicale ale literaturii lui Caragiale şi de amestecul nepotrivit al

vocabularului de ziaristică și de proces-verbal, în proza descriptivă din *Păcat...* și chiar din *Făclia de Paște* sau *Kir Ianulea* [50].

Într-adevăr, în urma acestei operațiuni de combinare se pot obține mai ușor efecte comice și grotești, decît efecte de armonie, și pătrunderea expresiilor reportericești în narațiune supără mai mult în nuvela sentimentală *Păcat...*, decît în schițele umoristice sau în *Kir Ianulea* în care, de altfel, odată cu trecerea timpului, grefele neologistice care l-au deranjat pe Zarifopol par să se fi integrat complet.

În măsura în care a recurs programatic la capitolul larg al experienței verbale cotidiene, primul „gen" periferic sau extraliterar la care trebuie raportată literatura lui Caragiale este *discuția*. Ea face parte din sfera comunicării umane, avînd aproape întotdeauna un caracter practic, neexpresiv și temporar, în înțelesul că *se uită* după ce și-a îndeplinit funcția [51]. Împreună cu textele de întrebuințare, temele ziaristicii, oratoria politică și, în general, subiectele trecute printr-un limbaj sectorial reprezintă și ele o astfel de „discuție care se uită", spre deosebire de un text literar care (cel puțin pentru culturile moderne) este fixat în scris, memorabil și lipsit de scop imediat, în afara lui. În schița *Lache și Mache*, din *Moftul român*, avem chiar un repertoriu al temelor de discuție, care pot fi dezvoltate într-o cafenea și care fac parte, aproape toate, din sfera paraliteraturii și a teoriilor laicizate de colaboratorii anonimi ai ziarelor din ultima parte a secolului XIX, la rubricile de *Știri din afară*, de *varietăți științifice* și de *felurimi* :

> „Așa dînșii iau parte cu mult succes la toate discuțiile ce se ivesc la cafeneaua lor obișnuită : poezie, viitorul industriei, neajunsurile sistemei constituționale, progresele electricității, microbii, Wagner, Darwin, Panama, *Julie la Belle*, spiritism, fachirism, *l'Exilée* ș.c.l., ș.c.l." [52]

Un repertoriu asemănător este abordat de cei doi studenți din *Făclia de Paște* („*Darwin... Haeckel... Lombroso...*"), de voiajorul cosmopolit din schița *Așa să mor !*, care pretinde că știe absolut totul, sau de chelnerii eru-

diți din *Intelectualii* care, ca o culme a științei radotajului, „*după cît au prins pe apucate din dezbaterile și conferințele intelectualilor, pot face marț pe un profesor de universitate, mai ales dacă l-or lua repede.*“ [53]

O bună parte din însăși activitatea lui Caragiale stă pe granița dintre ceea ce se uită și ceea ce se păstrează ca document memorabil, căci a devenit legendară prodigioasa lui inventivitate orală, consemnată în numeroasele amintiri pe această temă care ne-au rămas despre el, și din care cea mai mare parte s-a pierdut pentru totdeauna în sfera *discuției.*

Chiar privarea unor texte de semnătură sau înzestrarea lor cu un pseudonim popular, în faza începuturilor, sugerează un grad de atribuire mai larg și exprimă, între altele, și această intenție de a restitui textul scris primului său circuit, care este al discuției, și în care glumele, anecdota, vorbele de spirit sau toate celelalte „specii“ neacreditate ale activității orale circulă de la o persoană la alta, ca și cum ar aparține tuturor.

Cu toate acestea, Caragiale a transferat o cantitate impresionantă de fragmente ale limbajului oral, jurnalistic, politic și administrativ, în comediile sau în schițele sale, și aceste fragmente reprezintă cazuri excepționale de transformare a unor „specii“ necanonizate ale *discuției*, în elemente de definiție ale textului literar. Cuvinte vechi, clișee, expresii și formule verbale pitorești călătoresc spre Caragiale și se transformă dintr-o noutate anonimă, întîmplătoare și efemeră, într-o noutate personală și sistematică a textelor lui. Se poate chiar afirma că cele mai puternice efecte comice ieșite din această mișcare intenționată a limitelor între care se păstrează de obicei textele și cuvintele sînt cele provocate de relația dintre *scris* și *oral*, atunci cînd „scrisul“ ar trebui să fie educat, înalt, sărbătoresc și serios, iar „vorbitul“ rămîne dimpotrivă minor, neacreditat, comic și trivial. Din întîlnirea „scandaloasă“ a registrului oral minor, cu cel scriptic consacrat, se nasc scenele comice ale explicațiilor „filologice“ din *Noaptea furtunoasă*, *O scrisoare pierdută* sau *Conul Leonida față cu Reacțiunea*, cu *sufragìu*, *a mînca sudoarea poporului*, *bampir* și *legea de murături*, și tot în această sferă a comicului intră transcrierea vorbirii digresive a

„mitocanilor", întreruptă frecvent de elementarele formule de balizaj, *„zice"*, *„zic"*, sau irezistibilul bilet de întîlnire al Miței Baston, către frizerul Nae Girimea, din *D-ale Carnavalului :*

> „Bibicule, Mangafaua pleacă mîine miercuri la Ploiești, remîi singură și ambetată ; sunt foarte rău bolnavă ; vino, să-i tragem un chef..." [54]

Împreună cu „amestecul de cuvinte", pătrunderea *formelor simple* în structura mai pretențioasă a unei narațiuni sau a unei piese de teatru reprezintă partea cea mai vizibilă a procesului dinamic prin care I. L. Caragiale reușește să modifice reprezentarea tradițională a noțiunii noastre de *text*. Dintre toți contemporanii săi, doar Ghica și Ion Creangă (care sînt mai degrabă niște maeștri ai amestecului de stiluri) mai pot fi comparați cu Caragiale din acest punct de vedere și, la un nivel inferior, Hasdeu din *Duduca Mamuca*, Iacob Negruzzi sau N. Filimon.

Dacă ne vom întreba, cu o formulă tipică la Șklovski sau la Tînianov, *„cum sînt făcute"* schițele, nuvelele și chiar comediile lui Caragiale, atunci primul lucru pe care îl vom constata va fi tocmai colaborarea sistematică a literaturii acreditate, cu paraliteratura formelor simple și procedeul aducerii celor mai neașteptate elemente ale activității verbale, într-un context literar scris. În schițe mai ales și în momente, Caragiale reciclează tăietura de ziar și reportajul, anunțurile de mică publicitate și rubrica ultimelor știri, tabelul de cifre statistice și carnetul *mondain*, procesul-verbal, telegrama, biletul și toate tipurile de scrisoare (de amor, de recomandare, de intervenție), între care extraordinare sînt scrisorile de delațiune din *Antologie*, pe care s-ar putea face o analiză completă a minciunii și a mecanismelor ei :

> „Respectabile domnule Mache, băiatul dv. Lache din clasa II gimnazială, am onoarea a vă spune că o să aibă notă rea la conduită ca să rămîie repetent, pentru că înjură de grijanie și de ceară foarte trivial, și e dator la bragagiu, și vinde cărțile la ovrei pe bulevard, scriind scrisori anonime la școala pro-

fesională de fete, și fumează intim-club. (iscălit) *Un bătrîn amic sincer.*" [55]

De altfel, la mijlocul secolului XIX, *scrisoarea* reprezintă un mijloc esențial de exprimare a raporturilor umane și este un exercițiu aproape comun publicarea unor exemple de epistole caraghioase, în almanahurile și în calendarele din acest interval [56].

Desigur, procedeul literar al scrisorii a fost utilizat și în epocile clasice, în teatrul francez de exemplu, în tragedie și în comedii. În *Bajazet*, de Racine, avem două scrisori în versuri, iar comediile lui Molière *(Școala femeilor, Femeile savante, Mizantropul)* sînt pline, la rîndul lor, de bilețele și de scrisori. Dar fie că este vorba de un proces de degradare a unei vechi forme culte, fie că „specia" s-a dezvoltat din inițiativă proprie, ca parodie a unui mod de comunicare foarte răspîndit, Caragiale s-a întîlnit cu „procedeul" acesta în publicistica secolului XIX, de unde l-a putut extrage pentru literatura sa, cu atît mai mult cu cît el însuși l-a practicat cu oarecare insistență la nivelul gazetăriei umoristice [57].

Dacă vom analiza montajul de texte din *Urgent...*, vom constata că el este alcătuit dintr-o suită de documente administrative (petiții, circulare, rapoarte de inspecție și decizii) și că tot „hazul" trebuie căutat în diferența de datare dintre prima adresă (octombrie) și ordinul final de livrare (15 martie), obiectul disputei fiind reprezentat de cota de lemne a unei școli de fete dintr-o urbe Z.

Se poate vorbi de aceea, în cazul lui Caragiale, de o extraordinară „foame" de text, de un mod nemaiîntîlnit pînă la el de a recurge la toate formele de exprimare scriptică și orală, pentru a le transforma în literatură. În *Țal !...* sînt puse la contribuție cele mai neașteptate variante ale textelor de întrebuințare, *reclama* și *anunțul* din vagoanele de călători *(„A nu se pleca în afară", „A nu se întrebuința în timpul opririi în stațiuni"* sau, la clasa a III-a, *„A nu se scuipa pe covoare"), rețeta* de utilizare a unei cutii de alifie *(„A se spăla întîi bine cu săpun partea, apoi a se unge și a se lega cu cîrpă curată — după povață"), inscripția murală („A nu se*

face murdării pe didul casei mele"), regulamentul de comportare într-o berărie, la Moşi *(„A se plăti la moment. A nu se vorbi vorbe proaste. A nu se face scandal. A nu se pleca cu paharele şi alte obiecte")* sau *menu*-ul unei mese copioase, întîlnit adesea în *carnetele mondene* ale gazetelor de mare tiraj *(„Mezeluri, salam, ghiudem, limbă, licurini, masline, icre de ştiucă şi negre ; supă de clapon cu patèle ; pană de somn rasol ; clapon ciulama ; chifteluţe marinate cu tarhon ; pîrjoală de nisetru ; patricieni la grătar ; un purcel la frigare ; cataif, tortă ; brînzeturi, fructe diverse ; vin alb, negru, şampanie, etc."* şi la sfîrşit *„ţigări, ţigarete, cafele,* **des bombons et des liqueurs**
— *adică pe româneşte bomboane şi lichioruri...")*[58]

Toate aceste formule stîngace sau protocolare, care reglementează activitatea umană prin cuvînt, au putut fi întîlnite frecvent în recuzita revistelor umoristice şi a calendarelor, dar abia prin Caragiale ele s-au integrat într-un proiect literar coerent, devenind un factor esenţial de productivitate literară. Alteori, elementele acestea au putut fi preluate de la un intermediar din categoria scriitorilor itineranţi, ca în cazul numeroaselor *snoave populare* sau *anecdote*, pe care textele lui Caragiale le-au clasicizat.

Aşa s-a întîmplat cu anecdota *„părului de subsiori"*, la care se referă diavolul din *Kir Ianulea* sau cu *teoria fandacsiei*, din *Conul Leonida faţă cu Reacţiunea*, ambele împrumutate din *Povestea vorbii*, de Anton Pann[59].

Nu există nici o îndoială că unul din procedeele esenţiale prin care prozatorul Caragiale construieşte un text decurge din marea sa predilecţie pentru *anecdotă*, şi lucrul acesta este vizibil mai ales în *Poveste de contrabandă*, *Reformă...*, *Cănuţă, om sucit*, *Reportaj* sau *Pastramă trufanda*.

Între formele „clasice" ale discuţiei poate fi considerată şi *teoria*, extrasă de Caragiale din repertoriul cafenelei şi al conferenţiarilor autodidacţi. Ca şi *scrisoarea*, *teoria* poate fi interpretată ca o formă degradată sau parodică a unui text academic, accentul căzînd pe un număr de abstracţiuni specifice limbajelor sectoriale, şi care au aerul că explică totul. Din această categorie face parte teoria criminalului lombrosian, din *Făclia de Paşte*,

teoria motorilor animați, din articolul *Ion Brezeanu* (pe care se bazează nuvela *O făclie de Paște*, schița *O reparație* sau monologul *1 Aprilie*), teoria romanțioasă a armoniei sufletești, din *Păcat...* sau din recenzia *Criticele lui Gherea*, definițiile pedante ale lui Mariu Chicoș Rostogan sau teoria rezistenței fizice, a comisarului Turtureanu, din nuvela *Două loturi :*

> „D. Lefter susține că Țîca i-a furat biletele [...]
> — Ia, dă-mi-le, mă-nțelegi, la discreție, să stau eu cu dumnealor în *tête-à-tête* la secret... Să vezi cum scot biletele...
> Și zicînd aceasta, se uită cruciș fioros și scrîșnește din dinți.
> D. Turtureanu răspunde făcînd teorii asupra instrucțiunii criminale pe temeiul îndelungei d-sale experiențe în serviciul siguranței publice. Așa, femeile rabdă mai mult, sunt mai piloase decît bărbații. Dintre bărbați, bulgarii întrec pe toți la răbdare ; mai puțin ca toți rabdă țiganii, și țigancele mai puțin decît toate : cum le strîngi puțin în corset, «stai ca spui, mînca-te-aș !»“ [60]

Observînd legătura dintre legendă și epopee, dintre anecdotă și nuvelă sau dintre cazul juridic de gazetă și romanul polițist, unul dintre primii cercetători ai *formelor simple* și-a pus problema examinării, de la caz la caz, a rezultatelor acestor încrucișări și relații :

> „A stabili ce se poate întîmpla în genere, și ce se întîmplă de fiecare dată cînd o anumită formă simplă se întîlnește cu o formă artistică în literatură, pe scurt, a stabili ce poate rezulta din astfel de încrucișări, reprezintă o cercetare de mare importanță teoretică, de care nu ne putem ocupa aici.“ [61]

În cazul lui Caragiale, în afara obținerii unei noi morfologii textuale (care poate fi examinată descriptiv) și a efectului comic bazat pe contraste, cea mai importantă consecință a amestecului de forme literare, corespunzînd unor nivele culturale diferite și unor categorii diferite de cititori/vorbitori este realizarea unei structuri care se ca-

racterizează printr-o *ofertă de participare multiplă*, în cadrul unei dinamici textuale noi.

În ciuda unui procent inevitabil de facticitate și a riscului de a sugera pe această cale că procesul creației artistice este rezultatul exclusiv al unui raport de tip determinist, se pot construi, cu titlu de exercițiu critic, numeroase ansambluri de texte, care să pună în evidență relația, tipică la Caragiale, dintre un *caz simplu de gazetă*, în înțelesul pe care Jolles îl dă acestei noțiuni, și un text din categoria celor literare.

Astfel, în anul 1880 apărea, în editorialul ziarului junimist *Timpul*, o știre pitorească, redactată poate chiar de Caragiale, și utilizată în scopuri propagandistice, ca exemplu de abuz politic săvîrșit de partidul liberal de guvernămînt :

> „În urbea Bacău, s-a petrecut în zilele acestea un scandal revoltător. Prefectul local, un anume domn Vidrașcu, a bătut în casa ei pe soția d-lui I. Merișescu, proprietar mare, pentru că 'i a refuzat a-i da casele sale cu chirie. Se spune despre acest d. prefect că este foarte violent, și oricine 'și poate închipui cum trebue să trateze pe administrații d-sale de rînd, cînd îi cad pe mînă la largul d-sale, dacă este în stare să lovească pe soția unui mare proprietar în mijlocul orașului și în casa ei proprie. — Victima agresiunii aprigului prefect liberal-național precum și deputatul d. T. Lățescu au adresat dd-lor miniștri Brătianu, Kogălniceanu și Leca trei telegrame pentru a denunța faptul d-lui Vidrașcu. Din telegrama d-lui Lățescu se vede că violentul satrap al «Domniei Virtuții» nu s-a mulțumit numai cu ceea ce a făcut în primul moment în care i s-a suit sîngele 'n cap, ci a gonit-o pe d-na Merișescu din casă, și a pus pe urma ei agenții forței publice cu amerințări de bătae. Se înțelege de la sine ce emoțiune trebue să domnească în Bacău în urma acestui scandal.“ [62]

În esență, datele grotești ale notei de gazetă și chiar cadrul general moldovenesc vor fi reluate de Caragiale în *Telegrame* (1899) și transformate într-o schiță de mo-

ravuri pe tema foarte complexă a împăcării, și cu un coeficient foarte ridicat al ofertei de participare [63].

Mai mult decît în cazul relației generative dintre varianta minimală și varianta maximală a unei fabule unice, legăturile care se stabilesc de data aceasta între texte privesc două medii (sau circuite) literare deosebite, corespunzînd unor sisteme culturale diferite, ceea ce conduce din nou spre imaginea finală a unui Caragiale „bilingv".

Citită din această perspectivă a dinamicii formelor literare, celebra schiță *Inspecțiune* se dovedește a fi și ea încadrată între două *forme simple*, care generează de fapt întregul text, *discuția* impiegaților de la berărie, pe o temă specifică literaturii de colportaj (fuga unui casier, cu o foarte însemnată sumă de bani, în America) și *știrea* dintr-o gazetă, la rubrica *„ultimelor informațiuni"*, despre sinuciderea lui Anghelache. Aici o situație tipică pentru literatura enigmistică sau trivială stă la baza unui text care se încheie nu cu obișnuitul *deznodămînt* clar, ci cu mai multe continuări, ca în literatura ambiguităților studiate, și de la o știre simplă de gazetă se ajunge la o subtilă problemă de conștiință, cu un substrat psihologic greu de explicat.

În chip asemănător, pornind de la textele simple ale vieții și de la gazete, în *Scrisoarea pierdută*, împreună cu tema frivolă a adulterului și a șantajului sentimental, se dezvoltă tema politică a luptei pentru putere, în *Conul Leonida față cu Reacțiunea*, o scenă domestică, în care totul se desfășoară pe ritmul tabieturilor unui pensionar, atinge chestiunea fundamentală a relației dintre teorie și practică sau a manipulării indivizilor, iar în *D-ale Carnavalului*, peste tribulațiile amoroase ale unor mahalagii din București se suprapune tema profundă a mizeriei sufletești și a refuzului încăpățînat de a înregistra adevărul, pentru a nu compromite în felul acesta un precar echilibru existențial.

Pe această cale, două coduri cu potențial narativ diferit, unul eseistic, politic sau de filozofie a specificului național, și celălalt dinamic, romanțios și pitoresc, se combină într-o singură formulă literară, capabilă să satisfacă exigențele opuse ale literaturii propriu-zise și ale litera-

turii de consum și să provoace, printr-o singură solicitare directă, vocația elitară și vocația simplă care coexistă în orice cititor modern.

În chip similar procedase Molière, care realiza, în etapa provincială și în prima fază pariziană a activității sale, farse elementare, tipice comediei *dell'arte* sau comediei spaniole (din care erau extrase mai ales elementele de *formula stories*), pentru ca mai tîrziu să recurgă în chip sistematic la soluția combinării normelor, suprapunînd peste intriga amoroasă din registrul frivol, cea de-a doua intrigă, filozofică, politică sau morală.

La noi, procesul modern de „complicare" a ofertei de participare a început odată cu teatrul lui Alecsandri sau Hasdeu *(Orthonerozia)*, dar aici aproape toate elementele structurii grave sînt ținute în rezervă sau abia sugerate, făcînd loc cu generozitate registrului minor al temelor ușoare, amorul ilicit, gelozia sau cursa pentru zestre a unui amploiat, în competiție cu un om simplu care, pînă la sfîrșitul piesei reușește să cîștige partida.

Cazul invers, în care un scriitor erudit permite infiltrarea cîtorva elemente „frivole", într-o literatură aparținînd în exclusivitate registrului grav, este ilustrat de Odobescu, care utilizează „motive" cotidiene (inclusiv *anecdota*), în *Pseudo-Kyneghetikos* și celebra rețetă culinară a plăticii de Snagov, la sfîrșitul unui eseu mai degrabă istoric.

Textele cu ofertă de participare multiplă, de tipul celor menționate la Caragiale, nu trebuiesc interpretate ca exemple de *semantică în mai multe trepte*, ci ca jocuri cu mai multe strategii.

Semantica în mai multe trepte reclamă din partea cititorului activitate și competență analitică și, după Eliot, distincția între consumatorii simpli și cei reflexivi, care pot descoperi, în grade diferite, personaje, conflicte, construcție, ritm sau semnificație, așa încît, în cele din urmă, nimeni să nu fie deranjat de prezența a ceea ce nu înțelege într-un text [64]. În cazul textelor cu ofertă multiplă, care reclamă competență culturală, componentele acestora se află întotdeauna „la suprafață", vizibile pentru toată lumea, iar jocurile de decizie pe care le presupun decurg

nu dintr-o lectură la diferite nivele de adîncime sau de generalitate, ci dintr-o lectură în planuri care de obicei se exclud.

Cînd Frédéric Damé îi reproşează lui Caragiale că, *„după gîndirile măreţe ale* **Romei învinse**", a prezentat în *Noaptea furtunoasă* întîmplări triviale, *„în stilul cunoscut al* **Claponului**", şi cere de la cititorii cronicii sale ca atunci cînd se vor duce la teatru să-şi lase acasă rudele de sex feminin, este vorba nu de o lectură în mai multe trepte, ci de respingerea unei noi oferte de participare, în favoarea alteia mai vechi, ca rezultat al minimalizării componentei „triviale", dar şi al neînţelegerii funcţiei elementelor „vulgare", într-un text cu ofertă multiplă, în care valoarea întregului este întotdeauna mai mare decît suma părţilor lui.

Tot astfel, cînd Titu Maiorescu participă la o mică solemnitate şi constată că nu este îmbrăcat la fel ca ceilalţi invitaţi, nu avem de a face cu un caz de semantică în mai multe trepte, ci cu două strategii diferite, corespunzînd unor nivele diferite de educaţie şi de viaţă, de care criticul este perfect conştient :

> „Astăzi, miercuri, la $9^3/_4$ condus pe Livia la gara Cotroceni, de unde a plecat la Sinaia cu regele, regina, d-rele Natalia Romalo, Zoe Bălăceanu şi Theodori. Mulţi domni acolo pentru [luat] rămas-bun. Toţi în cilindru, cu redingotă (eu, nu prea convenabil, cu pălărie rotundă şi cu jachetă neagră. De ţinut minte pentru altă dată)." [65]

De aceea, se poate afirma că textele lui Caragiale sînt profund marcate de o *dorinţă* transportată din realitate, în literatură, şi că peste utopia unei lumi egale şi cu adevărat democrate, la care orice om visează în secret, scriitorul a suprapus realitatea extraordinară a operei sale. Prin literatura pe care a scris-o, Caragiale reuşeşte ceea ce nimeni n-a izbutit în viaţă cu adevărat : să anuleze ierarhiile, să le compromită şi să impună normelor adverse, pacea aproape absolută a unor texte pentru toţi.

5. TEXTUL LITERAR — O MĂRIME NEGOCIABILĂ

„...să ne purtăm bine cu publicul prin cuminție, să-i jertfim lucrurile de nimic, dar niciodată datoriile noastre ; să ne temem de dezaprobarea lui, dar să-l știm înfrunta cînd așa ne îndatorează cinstea..."

I. L. Caragiale, Opinia publică **(1894).**

Una dintre cele mai banale observații care se pot face în legătură cu viața unui text este că aceasta nu se manifestă cu adevărat decît cu prilejul lecturii. Dar dacă un scriitor leagă această idee de noțiunea de public și de dorința succesului literar sau financiar, atunci textele sale vor deveni *mărimi negociabile,* care nu numai că vor accepta să se supună lecturii, dar i se vor și adresa.

Caragiale, care știa foarte bine acest lucru, a dezvoltat în *Exigențe grele* o întreagă teorie a cererii și a ofertei literare, iar în *Cîteva păreri,* o imagine a relației text-cititor, pe care orice estetică a receptării n-ar ezita să și-o revendice cu satisfacție :

„Opera de artă are căpătată însuflarea de viață de la talent. Viața aceasta însă este numai latentă : pentru ca să devie patentă, trebuie concursul unei inteligențe, unei priceperi și judecăți ale altuia.

Într-un sîmbure viața stă ascunsă vreme îndelungată, pîndind, cu o răbdare mai presus de multe

încercări, condiția exterioară propice pentru ca să țîșnească la lumină, să încolțească, să crească, să dea roade și semințe altele pentru o mai departe viață. Ceea ce sunt căldura, lumina și umezeala pentru sămînță este prețuirea și judecata omenească pentru opera talentului omenesc." [66]

Elementele care fac ca textul să caute legătura cu cititorul sau cu spectatorul, „porțiunile" dintr-un text care sînt mai expuse acestei întîlniri, precum și operațiunile de pregătire a contactului, uneori cu mult înainte ca acesta să se fi produs, pot fi încadrate într-un sistem sau, cu un termen din estetica receptării, într-o *structură de apel* [67], în care va trebui să distingem între componentele extratextuale (textexterne) și componentele textuale (sau textinterne), toate fiind, în esență, *procedee de dirijare* sau *de manipulare a simpatiei* [68].

Din prima categorie fac parte *reclama*, *rezumatul* de pe coperta unei cărți, *afișul* pieselor de teatru, *publicitatea* prin note de presă anticipative, înscrierea textului într-un anumit *circuit* (sau *rețea*) *de difuzare* și, de la un anumit moment al carierei literare, *numele* și *notorietatea* autorului.

În *Prețioasele ridicole*, Molière ne oferă, prin Mascarille, informații în legătură cu procedeele utilizate de un dramaturg din secolul XVII, pentru a manevra reacția publicului. Cei care dau tonul în receptarea unui text (marchizii de la curte și „oamenii de neam mare") sînt cultivați de autor, flatați și supuși în prealabil unei lecturi a textelor.

După cum știm, aproape toate piesele lui Caragiale au fost citite mai întîi la *Junimea*, în casele unor prieteni și chiar la Palat, iar premiera *Nopții furtunoase* a fost precedată de un fel de campanie de anunțuri, publicate în gazete de toate nuanțele, *Românul*, *Pressa*, *România liberă* sau *Timpul*. Editorii din 1959 ai comediilor lui Caragiale vorbesc de o adevărată *„atmosferă de curiozitate și senzație"*, întreținută cu abilitate înainte de prima reprezentație a *Nopții furtunoase* și cred că

în redactarea unei note de pregătire a publicului, din *Timpul,* ar putea fi identificat chiar autorul :

„«De vreo cîteva timp se vorbește și se face mult zgomot mai prin toate cercurile intime și publice despre o piesă nouă, pe care o studiază artiștii Teatrului Național ca s-o reprezenteze în zilele astea. Alaltăieri chiar, într-un articol al său, unde lăuda muzele teatrale române, că au fost în stagiunea aceasta fecunde, *România liberă* anunța apropiata reprezentare a nouei piese, despre care numita foaie vorbea foarte mult bine, și care poartă titlul : *O noapte furtunoasă sau Numărul 9,* comedie în patru acte. Acțiunea comediei se petrece la București, în Dealul Spirii. Noi aflăm că această prea mult trîmbițată piesă, despre care se face reclamă pe o scară vrednică de cel mai iscusit negustor american, se va juca în sfîrșit marțea viitoare 16 ianuarie. Nu știm încă nimic despre valoarea ei. Să dea muzele teatrale române ca această nouă producție să fie la înălțimea zgomotului ce se face despre dînsa, și nu dimpotrivă să adeverească vorba ceea : la părul lăudat să n-alergi cu sacul !»

Este clar că inteligenta notă nu poate aparține altuia decît lui Caragiale însuși, prea bun psiholog ca să nu-și dea seama că întîmpinările precaute pot avea și ele un ricoșeu folositor atmosferei de senzație, în ciuda condamnării reclamei americănești.“ [69]

Ipoteza aceasta nu e deloc exagerată și nici nu se referă la un gest fără precedent, căci Cervantes de exemplu a procedat în chip asemănător cu prilejul apariției cărții sale despre Don Quijote :

„Între marile celebrități ale literaturii moderne, unul dintre primii care și-au dat seama de necesita-

tea reclamei, în această lume atît de greu de înțeles, a fost marele Cervantes care, pornind de la temerea, poate nu cu totul neîntemeiată, că prima parte din *Don Quijote* nu se va bucura de recunoașterea pe care o merita, a publicat o mică broșură, care se dădea drept o critică a cărții și care sugera că în ea s-ar găsi tot felul de satire grave la adresa unor persoane sus-puse — un bulgăre de zăpadă aruncat cu dibăcie, care a provocat o adevărată avalanșă de critici și de întîmpinări la adresa cărții." [70]

După numai cîțiva ani, situația de comunicare sau de negociere a dramaturgului cu publicul său se va schimba într-atît, încît, înainte de premiera *Scrisorii pierdute* (13 noiembrie 1884), un anunț teatral din *Doina* se va întemeia pe ideea popularității lui Caragiale ca pe un loc comun (*„Toată lumea literară cunoaște spiritualele producțiuni ale autorului pieselor* **Noaptea furtunoasă** și **Hatmanul Baltag.**"), iar o altă notă din *România liberă* va fixa la un diapazon și mai înalt cota de reputație a dramaturgului (*„Marți, 13 noiembrie, se reprezintă pentru prima oară comedia d-lui Caragiali,* — **O scrisoare pierdută** ; — *Numele lui Caragiali este o trompetă ; lumea se va grămădi la această primă reprezentare, al cărui succes credem că se va ține mult timp încordat și neîntrerupt.*") [71].

Pot fi considerate elemente extratextuale ale sistemului de apel și *dedicațiile*, prin care un autor sugerează un anumit nivel al adresării, protecția unor persoane sau atașamentul față de un cerc de indivizi și de prieteni, ca anticipare a unui public mai larg. La Caragiale, *O noapte furtunoasă* este dedicată *d-lui T. Maiorescu, Conul Leonida față cu Reacțiunea, d-lui Iacob Negruzzi, O scrisoare pierdută, d-lui Petru Th. Missir, Năpasta, d-nei Ana T. Maiorescu,* schița *Norocul culegătorului, unor ucenici tipografi, O invenție mare, amicului Iosif Göbl, Cănuță, om sucit, lui Delavrancea, Două loturi, lui Gherea,* volumul *Momente,* din 1901, *„strălucitului maestru N. Grigorescu"* și *Schițele nouă* (1910), prietenului *Al. Vlahuță.*

Dar forma cea mai spectaculoasă de apel extratextual la care recurge Caragiale este cu siguranță utilizarea tuturor instanțelor de difuzare a unui text, uneori concomitent, pe rețeaua cultă sau pe cea populară. Spre deosebire de toți ceilalți mari scriitori contemporani cu el, dintre care unii și-au fixat preferințele de comunicare la nivelul exclusiv al contextului academic, Caragiale este singurul care întrebuințează toate formele și canalele de difuzare culturală, salonul literar, scena Națională și grădina populară, publicațiile de elită, revista umoristică și calendarul, foiletonul unui mare cotidian, foaia volantă, pliantul și broșura, împreună cu *ediția Socec*, în care erau publicați „clasicii", și la care pentru a ajunge a fost nevoie de ajutorul lui Maiorescu. O piesă cum este *Conul Leonida față cu Reacțiunea* a fost citită de Caragiale în casa lui Maiorescu și publicată în *Convorbiri literare* dar, în același timp, ea a fost jucată *„pe o scenă de a doua mînă"*, mai exact, în grădina Rașca, în fața unui public de tipul Ziței *(„Ai, nene, la «Iunion», parol ! să mă-ngropi !")* și, după toate probabilitățile, pe scena Teatrului Național. La fel, nuvela *Două loturi* a fost publicată în *Gazeta săteanului*, în 1898, într-o broșură de 30 de pagini, în anul 1901 și apoi în volum. Sadoveanu își amintește chiar că a cumpărat broșura de la un debit, unde se vindea *„odată cu gazetele"* [72].

A publica un text într-o revistă de mare tiraj înseamnă, în primul rînd, a viza popularitatea, și lucrul acesta l-au făcut și Alecsandri sau Asachi, atunci cînd au recurs la *calendar*. A introduce același text în mai multe rețele de difuzare, în același timp, înseamnă a te comporta ca un jucător care urmărește să cîștige dintr-o dată, la mai multe mese de joc.

„Încurcînd" aproape cu voluptate circuitele de difuzare ale textelor sale și tulburînd în felul acesta normele obișnuite ale receptării, Caragiale aparține tipului de scriitor care tinde să facă inoperantă, și pe această cale, distincția dintre diferitele nivele ale culturii, dintre cititorul simplu și cel cultivat. Mai mult, prin această ofertă multiplă, prin ingenioasele încrucișări de forme și de genuri literare și, în cele din urmă, prin porțiunile mari, uneori greu de delimitat, pe care opera sa le rezervă

tuturor categoriilor de cititori, literatura lui Caragiale „se adaptează" lecturii, făcînd posibilă *„trădarea creatoare"* de care vorbeşte Escarpit.

În ciuda aparenţei de om fără inspiraţie politică şi lipsit de noroc, Caragiale are o foarte exactă imagine a pieţii literare şi capacitatea excepţională de a extrage pentru opera sa cele mai profitabile concluzii care decurg de aici. Dacă sub raport material, experienţa aceasta nu a fost încununată de succes, lucrul se explică numai prin complexitatea neobişnuită a proiectului, care a depăşit cu mult puterea generală de înţelegere a contemporanilor săi.

Decisive pentru dirijarea interesului şi simpatiei unui cititor/spectator sînt elementele de apel din structura internă a textelor literare. Din această categorie fac parte *porţiunile expuse,* în care se află concentrată cantitatea cea mai mare de informaţie — titlurile, subtitlurile, începuturile şi finalurile unui text — *distribuţia* şi *indicaţiile de regie,* în cazul lecturii unei piese de teatru, *partitura* orchestrei, *costumul, gesturile, decorul,* în cazul reprezentării pe scenă, *numele personajelor, provocarea iluziei realităţii, adresarea către cititor* şi *comentariul,* regia *„locurilor goale", profilul narativ, distribuţia informaţiei* şi, în general, toate elementele de strategie la care recurge autorul pe parcursul unui text. *Echivocul, ironia* şi *minciuna, fantasticul* sau *itinerarul enigmistic* reprezintă şi ele elemente tipice ale structurii de apel, prin oferta mare de participare pe care o presupun şi prin jocul de confirmare sau de decepţionare a unor aşteptări, pe care îl dezvoltă.

Toate aceste elemente urmăresc să scoată cititorul (spectatorul) dintr-o presupusă stare de indiferenţă sau de aşteptare comunicaţională şi să pregătească succesul unei acţiuni scrise sau vorbite [73].

În teatrul lui Caragiale, un exemplu tipic de dirijare a receptării, prin intermediul elementelor din interiorul unui text îl reprezintă indicaţia partiturii muzicale, în *Conul Leonida faţă cu Reacţiunea* (*„În orchestră melodramă «misterioso»"*), sau schimbarea de ritm, în actul al II-lea din *D-ale Carnavalului* (*vals* în scenele I—III,

polcă în scenele IV—VII, *mazurcă* în scenele VIII—XI și *cadril* din scena a XII-a, pînă la sfîrșit).

Remarcabile prin eficiența lor apelativă pot fi și numele personajelor, despre care Ibrăileanu și Zarifopol au spus tot ce se putea spune, sau adresarea insistentă către cititor, în momente, în schițe și chiar în nuvele *(Două loturi)*, cu utilizarea clișeului ironic al atribuirii unei înalte competențe naratologice :

„Domnul Mache șade la o masă în berărie și așteaptă să pice vreun amic ; e vesel și are poftă de conversație. N-așteaptă mult. Peste cîteva momente, iată că-i sosește unul dintre cei mai buni amici, d. Lache. D. Lache e fără chef. S-apropie și șade și el la masă. Cititorul mă va ierta că nu dau nici o indicație de ton, de acțiune și de gamă temperamentală în tot decursul dialogului — indicație atît de necesară pentru citire caldă — și va suplini însuși cu imaginația această lipsă." [74]

sau

„Ce puțini sunt aceia cari, înțelegînd ce le trebuie, știu ce marfă să ceară și sunt în stare s-o prețuiască ! Și nu mă-ndoiesc că dintre acei puțini ești și dumneata, cititorule." [75]

Într-unul din capitolele sale introductive la volumele de *Opere* Caragiale, Paul Zarifopol i-a reproșat dramaturgului că în nuvela *Păcat...* a utilizat o formulă evazivă pentru un paragraf pe care, de fapt, ar fi trebuit să-l scrie :

„Formula : «nu se poate spune cu vorbe» [...] este cu desăvîrșire inadmisibilă, odată ce întregul capitol e prezentat ca amintirea, atît de subliniată emoțional, a unui biet preot de țară. În genere formula implică un non-sens estetic : în arta cuvîntului, nu încape scuza că «nu se poate spune cu vorbe». Ea este o deplorabilă invenție de diletant.

Într-o simplă anecdotă chiar [...], un «nu se poate spune» ofensează, cînd îl întîmpini în scrisul unui artist ; scrisul pentru gazetă explică, probabil, nenorocirea ; dar explicația nici nu atenuează după cum nici nu întărește calitatea, negativă ori pozitivă, a vreunei realizări oarecare." [76]

Caragiale a folosit și în alte împrejurări această formulă [77], pe care teoria locurilor goale o explică astăzi ca pe o trimitere spre un anumit sens, spre o convenție sau, și mai general, ca pe o formulă de manipulare a cititorului [78]. De altfel, procedeul acesta, numit de Ernst Robert Curtius *topos al inefabilității* sau afirmare a neputinței verbale [79], este foarte vechi și poate fi întîlnit la noi, înainte de Caragiale, în proza lui V. Alecsandri sau N. Filimon, unde îndeplinește, de fiecare dată, funcția de semnal provocator.

La Caragiale, *locurile goale*, redevabile în cea mai mare parte structurii de apel, pot „acoperi" un moment erotic, pe care normele de moralitate ale epocii îl elimină din literatură *(Păcat..., La hanul lui Mînjoală, O noapte furtunoasă, O scrisoare pierdută)*, sau un fragment de narațiune, compromițător pentru unul din personaje. În schița *Mici economii...*, cînd Iancu Verigopolu vrea să-i destăinuie povestitorului una din performanțele de persuasiune ale soției sale, aceasta întrerupe comunicarea, îndrumînd discuția spre un alt subiect :

„— Ei ! monșer, daca n-ar fi ea cu micile ei economii !... Închipuiește-ți că astă-vară la Sinaia...

Dar doamna ne-ntrerupe :

— Dv. aveți poftă de vorbă, mie mi-e foame... Bine, cocoșelule, mie nu-mi dai un aperitiv ?" [80]

Apropiate de această situație sînt deghizările de text, camuflajul, momentele în care un fragment se travestește într-un altul (cazul *echivocului*, al *ironiilor*, al scenelor erotice înlocuite nu printr-un *blank*, cum se întîmplă de cele mai multe ori, ci printr-un clișeu descriptiv, ca în *Hanul lui Mînjoală*[81]) sau comprimarea intenționată a unui text de mari proporții, într-un text mai mic, din

care totuşi vom fi capabili să-l reconstituim pe primul. În foiletonul *Zgomot* avem un raster de informaţii din care putem reface cu relativă uşurinţă tabloul expresiv al oraşului Bucureşti (*„Birji — tramvaie — tramcare — fluiere — sirene — clopoţei — clopote — precupeţi —* **Universul ! — Epoca ! — Adevărul, Moftul român** *de mîine ! — căruţe de nisip goale în fuga mare — camioane cu şine de fier la pas — flaşnete — carillonul de la* **l'Indépendance** *— două muzici pe bulevard şi una la birt la Cosman — vrăbiile de la palat...“* [82]), în faimoasa schiţă *Moşii (Tablă de materii)* avem un sistem de semnale de apel, fără text, iar în foiletonul *O invenţie mare,* în care Aghiuţă stă de vorbă cu Dumnezeu, după ce comunicarea prin intermediul *aluziei* a eşuat, primul personaj recurge la comprimarea unei celebre naraţiuni biblice, imposibil de reprodus interlocutorului, din motive care pot fi uşor înţelese, într-un text minimal :

„— Doamne ! ce tot îţi mai baţi capul cu oamenii ăştia ?... Nu-i vezi sfinţia-ta ce secături sunt ?... Dă-mi-i mie odată şi te mîntuie de ei ! Păcat de grija sfinţiei-tale : sunt răi şi proşti !

Da Dumnezeu — nu prea avea chef de vorbă în ziua aia — zice răstit :

— Piei d-aici, negrule şi hainule, că nu voi s-ascult astăzi duminică aşa vorbe de pîră...

— Doamne...

— Cum au să fie proşti, bre ! dacă i-am făcut eu întocmai după chipul şi asemănarea mea ? ! ai ?

— I-ai făcut după chip, dar i-ai greşit la cap, să nu fie cu supărare sfinţiei-tale.

— Taci şi piei, pesimistule ! zise Dumnezeu foarte aspru, să nu mă necăjesc !... Ce-mi umbli cu minciuni şi cu ponigreli şi cu iscodiri de-ale tale ?... Cum sunt proşti ?... eu nu-i văz proşti !

— Ei ! sfinţia-ta — zise Aghiuţă — nu-i vezi, că nici nu prea umbli de la o vreme pe la ei, de cînd ai păţit-o — adică să mă ierte sfinţia-ta că-ndrăznesc — cu istoria dè... cînd te-au necinstit, fie cinstită faţa sfinţiei-tale...

— Care istorie, bre ? întrebă Dumnezeu, încruntat, făcîndu-se că nu ține minte — ori, mai știu eu ? poate că și uitase, că, la Dumnezeu, ce nu se poate?

— Ei ? care istorie ?... cu ăi doi tîlhari... la mijloc... pe Golgota dè...

— Bine, bine, zise Dumnezeu, vrînd să schimbe vorba... Tu... ai mai fost p-acolo, pe la ei ?" [83]

Începuturile dislocate *(Art. 214)*, începuturile în care ni se reține o informație prețioasă *(Pastramă trufanda, Poveste de contrabandă, C.F.R.)*, numeroasele începuturi ironice, cu informația răsturnată, precum și finalurile cu un maxim de informație, de tipul *poantelor* din anecdote sau de tipul *supralicitărilor*, care ne obligă să reconsiderăm mental întregul text, reprezintă și ele procedee curente ale structurii de apel, Caragiale fiind, în literatura noastră, marele maestru al *„deschiderilor"* sau *„închiderilor"* de texte.

Spectaculos este și portretul trunchiat (cu locuri goale), făcut dintr-un număr redus de semnalmente provocatoare (sprîncenele stufoase ale lui Leonida Condeescu, privirea crucișă a Acriviței, din *Kir Ianulea*, ochii malefici ai copilului din *Grand Hôtel „Victoria Română")*, sau portretul misterios, specific romanelor populare, și utilizat cel puțin o dată de Caragiale, în *Accelerat No. 17 :*

„Un individ purtînd pe umeri o șubă largă, cu o căciulă mare pe ceafă, stă la masă în restaurantul Gării de Nord și bea ceai. Are un geamantan de pînză cu cercuri de tinichea alături pe un scaun, și pe masă un sac de piele neagră, prin mănușa căruia își ține petrecută bine mîna stîngă pînă la încheietura brațului. După figură, după maniere și port, trebuie să fie vreun negustor, ori arendaș din provincie." [84]

De fapt, provincialul se dovedește a fi un inspector de poliție, aflat în urmărirea unui tîlhar periculos, care operează în trenuri și care este introdus la rîndul său, la începutul textului. printr-un al doilea portret misterios :

„Un domn bine îmbrăcat, blană cu guler de astrahan și căciuliță asemenea, bea cafea la altă masă, fumează și se uită din cînd în cînd către provincial, care nu ia seama de loc că-l observă cineva. În același timp, domnul trage cu ochii la ușă : așteaptă desigur pe cineva, și cu nerăbdare." [85]

Dar procedeul esențial, care face ca literatura lui Caragiale să se caracterizeze printr-un coeficient ridicat al ofertei de participare îl reprezintă utilizarea unui număr foarte mare de elemente care urmăresc să provoace iluzia realității, și în această categorie intră numele de ziare, instituții, localuri și societăți sau numele unor personaje reale, de oarecare importanță istorică. Cele mai multe întîmplări se petrec pe străzi și în cartiere autentice, în hoteluri, cafenele și restaurante de mare notorietate și brusc, în mijlocul unei acțiuni despre care nu mai poți spune dacă e citată sau construită din imaginație, își fac apariția celebritățile mari și mici ale epocii, Take Ionescu, Petre Carp, Nicu Filipescu și doctorul Obreja, Boris Sarafoff, Ciciu Penciu și Dimitroff, procurorul Jean Th. Florescu, primarul Leonida Condeescu din Mizil și chiar „Madam Carol", în trecere prin orășelul Z., din *25 de minute*... Mița Baston, din *D-ale Carnavalului,* jură pe statua Libertății din Ploiești, recent inaugurată de partidul liberal, iar studenții din *Tempora*..., în frunte cu tribunul Coriolan Drăgănescu, se cațără pe statuia lui Mihai Viteazul, în piața Universității din București. Aproape fiecare personaj citește sau ține în mînă un ziar, și cele mai multe dintre titlurile acestora sînt departe de a fi inventate.

Același rol de provocare a iluziei realității îl are și trucul ascunderii aparente a documentului, prin utilizarea unui citat acoperit, ca în cele mai multe reportaje de senzație din presa de consum, și avînd ca efect aceeași ofertă intensă de participare : *„Mult cunoscutul N... distinsul* **sportman"**, *gara* *** și *„doamna Z..."* din *Om cu noroc*, *„urbea X..."* din care pornește spre București d-l Goe, *„orășelul Z..."* din *25 de minute*... sau din *Urgent*..., *„urbea G..."* din *Premiul întîi*, *„liceul X..."* din *Lanțul slăbiciunilor*, *„tînărul Mișu Z..."*, eroul reportajului *Groaz-*

nica sinucidere din strada Fidelității sau chiar provocatoarea indicație de timp și de loc, din *O scrisoare pierdută, „În capitala unui județ de munte, în zilele noastre"*.

Prezența masivă a „fragmentelor de realitate", inserția literară a numelor de obiecte, persoane sau evenimente „necontrafăcute" prin ficțiune, precum și locurile goale de tip *„urbea Z..."*, reprezintă elemente tipice ale structurii de apel și ele trebuie să fi trimis prima generație de cititori și de spectatori ai lui Caragiale spre o lectură anecdotică și spre o mișcare elementară de identificare.

Sînt cunoscute, de altfel, încercările repetate ale unor cititori de a controla în viață și de a localiza acțiunea unor texte de Caragiale (în primul rînd *O scrisoare pierdută),* sub impresia puternică de realitate pe care au putut-o provoca numeroasele aluzii și fapte de viață autentică, introduse în structura de apel [86].

Dacă acceptăm opina lui J. Anderegg, potrivit căreia între textele de specialitate *(Sachtexte)* și textele ficționale *(Fiktivtexte)* există o diferență de *situație comunicațională,* în înțelesul că primele se caracterizează prin prezența unui cîmp referențial *(Bezugsfeld)* prealabil și exterior textelor, iar celelalte, printr-un cîmp referențial care se constituie odată cu textul [87], atunci, în împrejurările de felul celor semnalate mai sus se produce o interferență a celor două tipuri de referințe și o „rupere " a coerenței cîmpului caracteristic textelor literare. Aceeași situație poate fi întîlnită și în cazul romanelor cu cheie, al scrisorilor, jurnalelor de călătorie și, în general, al literaturii de frontieră.

Dar atunci, Caragiale realizează nu numai un transfer al procedeelor și al formelor literare, de la nivelul sistemului minor, la nivelul culturii elitare și invers, nu numai o creolizare a sistemelor de norme, prin texte cu dublă competență și ofertă de participare, dar și un „amestec" al cîmpurilor de relație *(texte de întrebuințare/texte ficționale),* fenomen care face adesea dificilă operațiunea de trasare a unei granițe ferme între foile-

tonistică, scrisori, articole și literatura propriu-zisă, și care confirmă, și pe această cale, impresia inițială că opera autorului *Scrisorii pierdute* se sprijină pe un concept de literatură frapant prin lărgimea și prin modernitatea lui.

Într-adevăr, în comedii, în schițe și în gazetăria *Notițelor critice,* Caragiale are în vedere, aproape cu ostentație, un număr de teme la ordinea zilei, Republica din Ploiești, revizuirea Constituției, garda civică, repausul duminical, problema bucătăreselor maghiare, trenul de plăcere, atentatele lui Sarafoff sau ciocnirea iminentă a Pămîntului cu cometa lui Biela. Niciodată mai mult decît la Caragiale ficțiunea nu s-a aflat mai aproape de realitate, niciodată un scriitor nu ne-a dat, într-un chip mai puternic, impresia că ceea ce citim este comedia propriei noastre existențe. Nu este de aceea nici o exagerare să spunem că, în măsura în care principiul sugerat de Auerbach pentru tragedie este adevărat, atunci, în același fel în care Racine și tragedia clasică franceză reprezintă punctul extrem al *separării* tragicului de cotidian, tot astfel teatrul și schițele umoristice ale lui Caragiale reprezintă punctul extrem al *confundării* comicului cu realitatea [88].

Dar, în felul acesta, nu se compromite caracterul ficțional al artei și nu sînt textele de acest tip amenințate să-și piardă cu timpul actualitatea și înțelesul ?

După Tomașevski, cea mai elementară formă de actualitate o reprezintă problemele la ordinea zilei :

> „Dar lucrările de strictă actualitate (foiletoanele, cupletele de revistă), prin chiar caracterul lor strict actual nu supraviețuiesc interesului temporal. Temele acestea n-au o capacitate de absorbție, nu sînt adaptate la modificările survenite în interesele cotidiene ale auditoriului. Dimpotrivă, cu cît tema aleasă este de mai mare însemnătate, cu atît este mai durabilă acțiunea ei, cu atît viabilitatea lucrării este mai asigurată. Lărgind astfel sfera actualității, vom putea să ajungem la interese «general umane» (problema dragostei, a morții) care sînt, în esența lor, neschimbate de-a lungul istoriei omenirii." [89]

Aceasta este și ideea fixă a detractorilor lui Caragiale sau chiar a unor exegeți bine intenționați, care au supralicitat semnificația sistemului de apel din opera sa[90]. De fapt, ideea că teatrul sau schițele lui Caragiale surprind un fenomen de tranziție, databil la mijlocul și sfîrșitul secolului trecut, trebuie radical reformulată.

Este adevărat că o parte din „fragmentele de realitate" despre care a fost vorba pînă aici își pot pierde cu timpul orice înțeles și că într-un text pot să apară de la o vreme unele porțiuni opace, ca celulele moarte ale unui organism bătrîn. Ce reprezintă în fond, pentru cititorul de astăzi, *„semnul clasic al lui Harpocrates"*, pe care îl face comisarul din *Două loturi*, tovarășilor săi, cînd împresoară bordeiul chivuței suspecte și cine este *„Frumoasa Giurgiuveancă"* de care se teme Alexandru Peruzeanu, nefericitul ginere din *O soacră?* Ce este *„becul Auer"* din *Inspecțiune*, *„hîrdăul lui Petrache"* din *Scrisoarea pierdută*, *„parfumul Opoponax"* sau expresia *„Sabalaerosu, părinte"*, din *Art. 214?* Dar misterioasa *„carte a lui Matei"*, pe care o citează Catindatul, și *„ghetele de brunel cu bizeț"*, de care îi vorbește Crăcănel, Miței, în *D-ale Carnavalului?*

În chip paradoxal, un maxim de informație se poate transforma cu timpul într-o informație zero și un *loc plin* din structura de apel, menit să provoace în cel mai înalt grad iluzia realității, poate deveni o pată neagră, un veritabil *loc gol*, pe care numai o cercetare minuțioasă l-ar mai putea vreodată „umple". Într-adevăr, pentru a mai ști astăzi cine au fost în realitate Popa Tache din *Noaptea furtunoasă*, misteriosul Matei, Jean Th. Florescu și Boris Sarafoff, trebuie să recurgem la amintirea bătrînilor, la cărțile de istorie și la vechile gazete, sau la literatura memorialistică despre secolul trecut.

Ca exemplu tipic de pierdere a semnificației unui fragment de text, odată cu trecerea timpului, poate fi luat cazul Catindatului din *D-ale Carnavalului*, care își tratează măseaua bolnavă după cartea lui Matei, spre marea mirare a calfei lui Nae Girimea, dar mai ales a cititorilor de astăzi ai teatrului lui Caragiale. De fapt,

este vorba de așa-zisa *metodă electro-homeopatică*, inventată în a doua jumătate a secolului trecut de contele italian Cesare Mattei, care pretindea că poate vindeca aproape toate bolile prin aplicarea „fulgerătoare" a unor „remedii lichide" de diferite culori, preparate de el și numite *electricități* (de unde fenomenul de „magnetizare", pomenit cu subînțelesuri de Catindat). În 1885, cînd scria *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, Maiorescu putea să interpreteze corect acest caz (și să se amuze), cunoscîndu-i explicația și integrîndu-l într-un grup mai larg de fenomene din aceeași categorie :

> „Stratul social, pe care îl înfățișează mai cu deosebire aceste comedii, este luat de jos și ne arată aspectul unor simțiminte omenești, de altminteri aceleași la toată lumea, manifestate însă aici cu o notă specifică, adecă sub formele unei spoieli de civilizație occidentală, strecurată în mod precipitat pînă în acel strat și transformată aici într-o adevărată caricatură a culturei moderne.
>
> Conul Leonida citește jurnale, explică nevestei sale esența republicei, cum o pricepe el, valoarea lui «Galibardi» și teoria halucinațiilor. [...] Candidatul de la percepție vrea să scape de dureri după sistemul lui Mattei [...]." [91]

Astăzi, nimeni n-ar mai putea să explice, fără o documentare prealabilă, de unde provine comicul sau care este semnificația scenelor citate în cazul acesta.

Mai mult, este posibil ca prin modificarea reperelor noastre socio-culturale, multe dintre aceste porțiuni de text să fie greșit interpretate de un cititor modern, după cum este posibil ca unele aluzii să ne scape cu totul.

Nu e deloc sigur că vom reuși să mai înțelegem cu exactitate ce urmăresc să sugereze toaleta doamnei Mița Georgescu, din *Tren de plăcere* („*bluza* **vert-mousse**, *jupa* **fraise écrasée** *și pălăria asortată; umbreluța a roșie, mănușile albe și demi-botinele de lac cu o cataramă; ciorapii de mătase vărgați, în lungul piciorului, o bandă galbenă și una neagră, despărțite cu cîte un fir stacojiu.*"), întrebuințarea parfumului Opoponax sau

ghetele cu bizeț ale lui Crăcănel, elemente de modă care pentru contemporanii lui Caragiale trebuie să fi dat indicații precise de standard social, de moralitate și de gust.

Lucrurile se pot considerabil complica în cazul unui cititor dintr-un alt orizont de cultură decît al nostru. O cercetătoare italiană a operei lui Caragiale a crezut, de exemplu, că 11 februarie, ziua complotului împotriva lui Cuza, din *Conul Leonida față cu Reacțiunea,* este o dată a revoluției noastre de la 1848.

În definitiv, funcționarea diferitelor porțiuni dintr-un text literar se întemeiază pe existența unei anumite situații comunicaționale, în care participanții la dialog, scriitorul și cititorii, se străduiesc să utilizeze aceleași convenții sau norme lingvistice, sociale și culturale, valabile într-un anumit interval de timp. Relația aceasta poate fi denumită *contract de lectură,* și ea poate fi pusă în cauză prin intervenția unor amănunte și împrejurări noi. Căci odată cu abrogarea oricăror norme din categoria celor enumerate mai sus, *contractul de lectură* se modifică și textul, deși același în litera lui, urmează să se modifice și el, lăsînd în penumbră porțiuni care altădată se aflau în planul principal al lecturii sau devenind cu timpul chiar ininteligibil.

Cu toate acestea, eroarea cea mai importantă a sceptricilor sau a detractorilor lui Caragiale a fost aceea de a-i reduce întreaga literatură la un sistem superficial de apel, de a ignora structurile de adîncime ale operei, de a confunda „tema" cu recuzita și de a crede că scriitorul a rămas, în baza unui contract elementar de lectură, la suprafața lucrurilor și la efemer, ca autorii spectacolelor de revistă sau ca Iacob Negruzzi în *Copiile de pe natură.*

Caragiale însuși a protestat împotriva acestei trivializări a literaturii sale, ca rezultat al supraevaluării semnalelor din structura de apel. În 1895, cînd actorii Teatrului Național din București au jucat *Scrisoarea pierdută* cu măști (poate machiaje) figurînd personalități reale ale timpului, dramaturgul a respins procedeul, printr-un demers care reprezintă cea mai bună explicare a teatrului său :

„Constituindu-mă în fața onor. Tribunal parte civilă, voi cere [pe lîngă despăgubirea ce-mi acordă] și alte daune interese, deoarece artiștii, cum aflu ulterior, și-au permis, cu autorizarea Direcției și în contra oricărei tradițiuni, să-și facă măști după chipurile unor persoane onorabile și-nalt puse în societate, lucru ce mă păgubește foarte mult și în contra căruia trebuie să se revolte cu toată puterea conștiința mea de artist, lucrările mele fiind nu niște bufonerii menite să parodieze în treacăt persoane reale, ci niște lucrări de artă cu intenția a înfățișa într-un mod mai durabil tipuri ideale." [92]

A doua eroare importantă a detractorilor lui Caragiale a fost optimismul exagerat și naivitatea de a crede că în 20 sau în 50 de ani, mentalitatea unui popor și sistemul său de referințe verbale și materiale se pot schimba în întregime. În felul acesta, ei au transformat un adevăr comunicațional și sociologic *(contractul de lectură)*, într-o dogmă, pe care au aplicat-o la Caragiale arbitrar. Fără să conteste justețea principiului, Robert Escarpit a intuit dimensiunea exactă a problemei, atunci cînd s-a referit la actualitatea lui Molière și la termenul de supraviețuire a literaturii sale :

„Molière rămîne tînăr pentru noi — francez al veacului XX — fiindcă lumea sa trăiește încă, fiindcă avem cu el o comunitate de cultură, de evidențe și de limbaj, fiindcă ironia sa ne este încă accesibilă, iar comedia sa poate fi încă jucată ; dar Molière va îmbătrîni și va muri atunci cînd va dispare ceea ce tipul nostru de civilizație mai are încă în comun cu Franța lui Molière." [93]

Vorbind despre Caragiale, G. Panu și E. Lovinescu au dat ca exemplu de referință perisabilă figura reprezentantului ordinii publice, din comedia *O scrisoare pierdută*. Pentru ei, indivizii ușor coruptibili, de tipul lui Pristanda, începuseră să dispară încă de la începutul secolului nostru, odată cu modernizarea societății românești. Așa să fie oare ?

În nuvela *Păcat...* există un extraordinar fragment de comedie, în care părintele Niță din Dobreni, sosit la oraș pentru a obține sprijinul unui prefect, cu ajutorul tradițional al banilor oferiți pe sub mînă, este buzunărit de un polițist, în timpul unei crize cardiace, fără ca interlocutorul solicitat să observe ceva :

„Bătrînul alunecă de pe scaun și căzu mototol pe covorul moale... Polițaiul, care aștepta afară ordine, era din norocire aci, gata la chemarea superiorului, să ajute pe omul bolnav : l-a descheiat la gît, la sîn, la brîu... l-a frecat cu oțet la tîmple și la inimă... Cînd își veni în fire, preotul era întins în birou pe canapea... Se încheie degrabă, își ceru iertăciune — era bolnav, bătăi de inimă și amețeli — simțise cum îl ia ca p-o apă, cum i se-ntunecă tot împrejur și cum adoarme... Se ridică, salută și porni să plece.

— Bine, nu mi-ai spus nimic, zise prefectul, făcînd semn polițaiului să iasă.

Polițaiul ieși foarte mulțumit de serviciul umanitar ce realizase... Popa se căuta mereu în sîn, la brîu, prin buzunare, fără să spuie o vorbă... Prefectul, obosit, zise :

— Ei ! spune-mi odată...

— Am pierdut-o ! răspunse popa naiv, salută și ieși grăbit.

Prefectul dete din umeri... Chemă pe polițai... Polițaiul lipsea, dar trebuia să se întoarcă la moment : plecase în fuga mare — «uitase raportul de noapte la cantilerie !»“ [94]

Fragmentul acesta, construit de Caragiale cu mijloacele aluziei literare și ale ironiei, poate fi interpretat ca un veritabil test de longevitate și putem spune că abia atunci cînd nu vom mai reuși să înțelegem ce a vrut să sugereze cu adevărat scriitorul, textul său va putea fi considerat „mort“. Dar cine poate spune cu precizie cînd se va întîmpla lucrul acesta ? Marin Preda avea dreptate :

„Satirizarea în sine a unei anumite lumi sau ordini sociale de mult ne lasă indiferenți, cu atît mai mult cu cît, în cazul nostru, acea lume sau ordine socială a și dispărut. [...] Cu toate acestea, nimic mai durabil ca această operă, cu materialul ei cu tot." [95]

Un Pristanda contemporan, un Cațavencu activist politic sau un Brînzovenescu „intelectual de tip nou" ar putea să spună *„bampir"*, să dezvolte teoria *„faliților noștri"* și să-și tempereze amicii cu replici de tipul *„Tache, Tache, fii cuminte!"* N-o fac pentru că amănuntele întîmplărilor comice din zilele noastre diferă, dar fiind vorba adesea de aceleași procese și, în esență, de același comportament sufletesc și social, deși auzim alte cuvinte, mental noi le înlocuim cu replicile lui Caragiale. Opinia lui Pompiliu Eliade sau Lovinescu despre caracterul perisabil al literaturii lui Caragiale este mai mult expresia unui complex, a unei dorințe sau, pur și simplu, expresia optimismului național exagerat. În realitate, fiecare nouă clasă trece prin filtrul unei faze de tipul celeia prin care a trecut la începuturile ei burghezia românească din secolul XIX. Într-o societate conservativă, în care indivizii și valorile sociale se întemeiază pe o lungă tradiție colectivă și membrii colectivității se specializează în urma unui proces de acumulare îndelungat, Caragiale ar fi fost un autor antic, un scriitor al perioadelor de început. În societatea românească, de tip inovativ și revoluționar, Caragiale își păstrează actualitatea, fiind scriitorul nostru clasic cel mai reprezentativ.

Prin analogie cu structura de apel se poate vorbi de existența unei *structuri de răspuns*, prin care cititorii, publicul sau critica de specialitate întîmpină textul sau spectacolul care li se oferă de către un autor.

Din primul sistem de răspuns fac parte toate *reacțiile spectatorilor* la reprezentarea unei piese de teatru, *cronicile* și *recenziile literare*, prelungirea *contractului*, sporirea *tirajelor*, *rețeta* și *beneficiile* autorilor, *pre-*

miile sau, dimpotrivă, *procesul literar*. Toate aceste elemente pot exercita asupra unui text o presiune considerabilă, pentru că, în aceeași măsură în care un scriitor se adresează publicului, oferindu-i o anumită viziune asupra lumii, publicul se adresează scriitorului, direct sau prin intermediar, silindu-l să țină seama de gusturile și de viziunea lui.

Cazurile limită ale raporturilor de negociere literară, determinate de activitatea elementelor din structura de răspuns, sînt *mutilările* de text, care țin deopotrivă de domeniul creației, dar și de domeniul sociologiei și al politicii literare.

Astfel, presiunile cele mai mari care se pot face asupra unui scriitor sînt, de obicei, la nivelul literaturii de consum, unde producția este riguros normată și unde inițiativele personale, putînd periclita difuzarea, sînt considerate de prisos [96].

Cu toate acestea, există numeroase exemple de modificări ale unor texte, la nivelul literaturii culte, fie datorită prestigiului normelor curente, pe care autorul consideră că este dator să le respecte, fie datorită influenței editorului, a publicului, criticilor și, nu de puține ori, a cenzurii. În toate aceste cazuri, modificarea poate fi opera spontană sau acceptată a autorului însuși, a contemporanilor lui sau a unei instanțe ulterioare, din posteritatea mai mult sau mai puțin tîrzie a textelor. Se cunosc situații în care cărți și biblioteci au fost în întregime distruse și tot atît de răspîndită este împrejurarea în care o societate sau un sistem politic își fabrică textele de care au nevoie, prin falsificare, prin reformularea celor vechi sau prin punerea lor în circulație într-o formă trunchiată, ca urmare a unei operațiuni conștiente de mutilare parțială. A doua reprezentație a *Nopții furtunoase* a provocat, după cum știm, reacția violentă a lui Caragiale împotriva lui Ion Ghica, directorul Teatrului Național care, presat el însuși de atmosfera generală de după premieră, a operat modificări în text, fără consultarea autorului. Dar în ciuda acestui protest, versiunile ulterioare ale piesei, publicate în *Convorbiri literare* și mai tîrziu în volum, sînt sim-

ţitor transformate, iar cu alte prilejuri, dramaturgul a ţinut seama de observaţiile unor critici, renunţînd, între altele, la unele replici sau formule pe care i le-a reproşat Gherea în legătură cu *D-ale Carnavalului*. Ştim de asemenea că o parte a schiţelor din *Momente* sînt „rezultatul" unui contract cu directorul ziarului *Universul*, Luigi Cazzavillan, sau că, în cazul în care ar fi reuşit să găsească un editor pentru schiţele sale despre Mariu Chicoş Rostogan, Caragiale ne-ar fi dat un volum care ar fi cuprins (după cum ne-o spune el însuşi) mai mult decît ne-a rămas pe această temă de la el.

Împreună cu manipularea textului şi a autorilor, manipularea spectatorilor, prin crearea unui fals orizont de receptare reprezintă unul dintre cele mai vechi procedee din sistemul structurii de răspuns. Citîndu-l pe Tacit, Erich Auerbach aminteşte în *Mimesis* de cazul unui oarecare soldat Percennius, *„fost conducător de bande angajate cu plata să aplaude la teatru"* [97], iar Levin L. Schücking dă şi el mai multe exemple de *„aplaudatori plătiţi"*, în *Sociologia formării gustului literar*, din care am mai citat :

> „În teatrul englez din secolul XVIII de exemplu, aplauzele plătite reprezentau deja un fenomen cît se poate de obişnuit şi Fielding ne relatează pe larg cum acestea provocau uneori scandaluri teatrale, datorită rezistenţei unui public care nu vroia să se lase dominat, şi în cursul cărora spectatoarele mai slabe de înger o luau din loc înspăimîntate. În chip vădit, chiar şi spiritele reprezentative ale acestei epoci nu vedeau nimic incorect în asemenea procedee. Ştim astfel în legătură cu piesa lui Voltaire, *Orest* (1750), că au fost mobilizate toate mijloacele celor plătiţi ca să aplaude, pentru ca reprezentaţia să aibă succes şi că la premiera unei piese de Oliver Goldsmith, jucată încă şi astăzi, *She stoops to conquer*, pe data de 15 martie 1773, «organizarea publicului» a fost atît de perfectă, încît succesul nici n-ar fi putut fi ratat. Nişte indi-

vizi robuşti, cu precădere scoţieni, care fuseseră selecţionaţi avîndu-se în vedere mărimea palmelor şi volumul vocilor lor, au fost distribuiţi cu dibăcie în sală. Unul dintre membrii grupului, avind un rîs atît de răsunător — după cum povesteşte Cumberland — încît era capabil să se ia singur la întrecere cu zgomotul unui teatru întreg, avea indicaţia să-l urmărească pe un oarecare dr. Johnson, prietenul autorului, care se afla într-o lojă laterală şi de la care primea semnalul cînd trebuia să dea drumul irezistibilului său nechezat." [98]

Fără să fi fost dramaturg, N. Filimon vorbeşte şi el de aplauzele „intempestive" şi de „clachiorii de meserie" din epoca sa, visînd, ca orice scriitor onest, la existenţa unui „public just" [99], iar în 1865, după reprezentarea unei localizări în limba română, de Al. Odobescu şi Ionescu-Gion, o cronică din *România liberă* face ironii la adresa agenţilor secreţi ai poliţiei, răspîndiţi prin staluri „cu lozinca... aplaudării frenetice." [100]

„Cabalele" şi manipularea anticipată a publicului pot fi organizate nu numai de autor, dar şi de adversarii săi, şi acesta este cazul lui Caragiale cu ocazia celei de a doua reprezentaţii a *Nopţii furtunoase,* cînd a fost fluierat şi aşteptat la ieşire de un număr de cetăţeni „ultragiaţi", sau cu ocazia premierei din 1885, cu *D-ale Carnavalului.*

Deşi Caragiale este (după scriitorii generaţiei paşoptiste) primul nostru mare scriitor cenzurat, ceea ce ne interesează deocamdată în analiza situaţiei pe care i-o rezervă complexul relaţiilor de negociere literară este sensul receptării operei sale, în ansamblul sistemului de răspuns.

În general sînt situaţii în care, imediat după ce a fost difuzat, un text poate fi întîmpinat prin *tăcere,* după cum, prin lărgirea conceptului de literatură sau, pur şi simplu, printr-o luare de cunoştinţă ulterioară, unui text întîmpinat cu indiferenţă la început sau trecut în altă

categorie decît cea literară, i se poate răspunde cu entuziasm „în a doua generație" sau chiar într-o posteritate mult mai îndepărtată. Acesta este cazul postumelor și al autorilor cu receptare întîrziată, Stendhal în Franța, Lope de Vega în Spania, Hölderlin și Bürger în Germania, Macedonski și, într-o oarecare măsură, Bacovia, la noi. Există de asemenea scriitori de mare notorietate în epocile în care apar, dar care părăsesc apoi scena actualității, dovedindu-se în epocile următoare scriitori mediocri, ca Vlahuță, sau cu totul lipsiți de importanță, ca A. Toma, într-o perioadă mai apropiată de noi.

În *Istoria literaturii ca provocare*, Hans Robert Jauss dă exemplul receptării lui Feydeau și Flaubert în Franța, la mijlocul secolului XIX, și explică diferența de tratament a celor doi scriitori, printr-o modificare a orizontului de așteptare al cititorilor. În 1857 apar romanele *Fanny*, de Feydeau și *Madame Bovary*, de Flaubert. În momentul publicării, prima carte, care e astăzi uitată, a aruncat în umbră romanul lui Flaubert, cunoscînd într-un singur an 13 ediții și înregistrînd un succes comparabil cu cel al cărții lui Chateaubriand, *Atala*. Cînd romanul lui Flaubert va avea succes, noul canon (al imposibilității narative) se va consacra și stilul înflorat al lui Feydeau, efectele sale modice și clișeele sale liricosentimentale vor deveni insuportabile [101].

Cu excepția versurilor, textele lui Caragiale s-au păstrat într-o permanentă actualitate, putînd fi citite astăzi la fel de bine ca și ieri. Dintre toți contemporanii săi, numai Creangă și Eminescu au mai rezistat, prin întreaga lor operă, unui secol de lectură, și poate nici aceștia în măsura în care a rezistat și continuă să reziste Caragiale. Pentru că adeziunea permanentă față de opera lui se întemeiază pe un număr de năzuințe la care oamenii nu vor renunța niciodată, pe nevoia cititorului de a nu fi mințit, de a rîde de cel care deține puterea, dar o aplică după bunul său plac și mai ales pe nevoia de a putea să discute cu detașare despre tot ceea ce societățile cu o structură nesigură găsesc nimerit la un moment dat că este necesar să cenzureze și să transforme în tabu.

Și totuși, notorietatea lui Caragiale a atins relativ tîrziu cota meritată, el reprezentînd, din acest punct de vedere, unul dintre cele mai paradoxale cazuri de receptare întîrziată a unui mare scriitor la noi sau, în termenii sociologiei succesului, scriitorul nostru clasic cu cea mai ciudată curbă a notorietății literare [102].

În cazul lui Caragiale, distincția pe care trebuie s-o facem de la început este între primul sistem de răspuns, din momentul publicării sau reprezentării textelor sale, și concretizările mai îndepărtate, care tind să-l transforme pe scriitor într-un obiect de studiu al istoriei literare. Căci în timp ce rezistența față de o operă inovatoare din punct de vedere estetic și radicală prin modul în care se raportează la societate este aproape firească în faza nașterii ei, prelungirea acestei rezistențe la nivelul profesioniștilor receptării critice, din generațiile următoare, nu mai este atît de ușor de explicat.

Într-adevăr, Caragiale a fost nu numai un om dificil, greu de „explicat" printr-o biografie, dar și un scriitor dificil, cu o situație specială în cadrul literaturii române. Oricît ar putea să pară astăzi de curios, sentimentul valorii excepționale și al genialității autorului *Scrisorii pierdute* s-a format cu mare întîrziere, așa încît, în 1935, Pompiliu Constantinescu putea să observe, pe bună dreptate, că I. L. Caragiale este un *„scriitor nepus încă definitiv în marea lui valoare de creator."* [103] În acest sens, este aproape normal ca în 1890, cînd scriitorul era încă departe de a-și fi încheiat opera, Gherea să facă distincția dintre *geniu* și *talent*, opunîndu-i pe Aristofan, Erasmus, Rabelais, Molière, Swift, Voltaire sau Gogol (toți *genii*), lui Caragiale (considerat doar *„un mare talent satiric"*). Este însă mai curios să constatăm că această distincție reapare, chiar dacă mai discret formulată, pînă și într-o exegeză tîrzie, extrem de expresivă și de compactă, semnată de Tudor Vianu în *Istoria literaturii române moderne*, din 1944 :

> „În timp ce Eminescu este un geniu romantic, [...] Caragiale reprezintă o mare dotație clasică și realistă..." [104]

Pentru un teoretician al literaturii, cu un simț atît de exact al proprietății cuvintelor, această comparație, în care atenția este îndrumată mai întîi spre opoziția *romantism/clasicism, realism,* are de fapt semnificația unei discriminări valorice.

Dacă facem abstracție de seria lungă a detractorilor, la care, în general, intenția denigratoare precede actul critic, falsificîndu-l, Caragiale a provocat derută chiar și la nivelul celor mai autorizate personalități ale istoriografiei noastre literare. Nicolae Iorga, Eugen Lovinescu, G. Ibrăileanu sau G. Călinescu au dat în legătură cu opera lui judecăți de valoare paradoxale, în contrazicere flagrantă, dovadă că în momentul formulării lor, dramaturgul era departe de a se fi clasicizat.

Pe urmele lui Pompiliu Eliade, din *Causeries littéraires* (1903), E. Lovinescu a exprimat rezerve capitale în legătură cu valoarea și mai ales cu durabilitatea literaturii lui Caragiale, în două articole din 1907 și 1913 sau în *Istoria civilizației române moderne,* din 1925 :

> „....opera lui Caragiale e săpată într-un material puțin trainic pe care timpul a început să-l macine. Lipsită de adîncime, de orice ideologie, de orice suflare generoasă, pesimistă, de o vulgaritate, de altminteri, colorată, după ce s-a bucurat de prestigiul unei literaturi prea actuale va rămîne mai tîrziu cu realitatea unei valori mai mult documentare..." [105]

Tuturor acestor opinii, care l-au determinat pe Ș. Cioculescu (spre deosebire de Pompiliu Constantinescu) să-l treacă pe autorul lor în rîndul detractorilor lui Caragiale, Lovinescu le opune, în *T. Maiorescu și contemporanii lui* (1944), o revizuire de ultimă oră, spectaculoasă prin radicalismul și prin sinceritatea ei :

> „Apreciindu-l [pe Iacob Negruzzi], prieteni ca : A. D. Xenopol, M. Eminescu, I. Slavici — îi insinuau, totuși, că, nefiind consistent, materialul avea să se macine cu timpul ; luat din actualitate, trebuia să-i urmeze destinul ; moravurile electorale

evoluînd, «cöpiile» riscau să rămînă anacronice — scrieri simple ca documente ale unei faze trecătoare de civilizație. Obiecții aduse tuturor operelor scoase din ocazional ; obiecții aduse, de pildă, și teatrului lui Caragiale. Pentru a înțepeni, *Electoralele* lui n-au mai așteptat însă schimbarea moravurilor politice, pe cînd *Scrisoarea pierdută* trăiește și astăzi. Trăinicia, durata nu stă, așadar, în materie, ci în tratarea ei ; altfel e frămîntată pasta vremelnicului în *Scrisoarea pierdută* sau în *Momente* și altfel în *Cöpiile* lui *de pe natură*. Săpînd mult mai adînc, Caragiale a dat o expresie de artă, unică, materialului vulgar și trecător — pe care I. Negruzzi nici n-a încercat-o ;" [106].

Deosebiri fundamentale de opinie constatăm și în cazul lui G. Călinescu, dacă facem o comparație între capitolul consacrat lui Caragiale, în *Istoria literaturii române* din 1941 și *Domina bona*, eseul publicat în 1947 în *Jurnalul literar*.

Prima surpriză este să descoperim că pentru Călinescu, în 1941, Caragiale este în primul rînd un autor de nuvele naturaliste, ilustrînd, împreună cu Creangă și cu Slavici, evoluția prozei noastre la *Momentul 1880*. Mai important este însă faptul că după ce în 1941 comentase aproape în fugă teatrul lui Caragiale, la sfîrșitul capitolului, unde susținuse teza „caracterelor minimale", cu care nu s-ar putea face „comedie adîncă", și ideea absenței marilor probleme de viață morală, Călinescu reia analiza acelorași texte în *Domina bona*, din perspectiva profunzimii și a gravității lor. Jupîn Dumitrache, care fusese la început „un mahalagiu fioros moral", se transformă într-un adevărat „mistic", Nae Ipingescu este promovat de la condiția de individ „redus la minte" și „de o onestă stupiditate", la aceea de „cartezian care pretinde oricărei propoziții să fie clară și distinctă", iar Cațavencu, „zgomotos, schelălăitor, escroc, galant, sentimental" și în general antipatic, devine primul român care „întrevede politica țării filozofic și științific", „trăind mari senzații ideologice", abstracție făcînd de „expoziția ideilor".

Spectacolul surprinzător al contrazicerii sau al modificărilor de opinie ne întîmpină şi pe terenul analizelor ideologice, acesta fiind cazul lui Ibrăileanu. În comparaţie cu capitolul consacrat lui I. L. Caragiale în versiunea din 1909 a *Spiritului critic în cultura românească,* prefaţa ediţiei a doua, din 1922, conţine promisiunea unei revizuiri, comparabilă prin radicalitatea ei cu revizuirile la care au procedat E. Lovinescu sau G. Călinescu :

> „Trebuie să adaog, *mărturiseşte Ibrăileanu,* că, cu privire la politica lui Caragiale, ar fi trebuit de remaniat şi completat capitolul respectiv, pentru că, de la război încoace mă conving din ce în ce mai mult, că acest om a văzut mai bine decît oricine în realitatea noastră socială din veacul al XIX-lea. Dar acest lucru îl voi arăta altădată." [107]

Dacă fazele tîrzii ale receptării literare sînt importante pentru fixarea unui text literar în conştiinţa cititorilor şi, în cele din urmă, în conştiinţa unei întregi literaturi, primul sistem de răspuns poate fi făcut răspunzător pentru modul în care textul se desprinde de conştiinţa propriului său creator sau, în unele cazuri limită, refuză s-o mai facă, scriitorul preferînd tăcerea.

De fapt, între un scriitor şi literatura lui, între ceea ce i se întîmplă în viaţă şi ceea ce acceptă opera să împrumute de la aceste întîmplări se pot stabili cele mai neaşteptate legături, şi nu sînt puţine cazurile în care, în loc să scrie, un autor preferă să tacă.

Atacat de duşmani, împins spre ruină de o concurenţă neloială, nefericit în dragoste şi bolnav, Molière scrie *Mizantropul.* Dar în împrejurări oarecum asemănătoare, Creangă dă seninele *Amintiri din copilărie,* iar Macedonski, tulburător de optimista *Noapte de mai,* şi acestea sînt numai cîteva din exemplele care ar putea fi citate pentru a ilustra „iraţionalitatea" legăturilor cauzale dintre viaţă, societate şi opera unui scriitor.

Şerban Cioculescu, cel mai bun cunoscător al biografiei dramaturgului, crede că nota fundamentală a lui

Caragiale ar fi fost *„seninătatea înaintea adversităților vieții"* [108]. Dar dacă peste tabla de materii a carierei lui literare vom suprapune un tabel al celei de-a doua meserii, un tabel al veniturilor literare și o listă a principalelor sale insuccese, vom avea o cu totul altă imagine. În realitate, viața și opera lui Caragiale au avut de suferit profund de pe urma acțiunii exercitate asupra lor de sistemul de răspuns.

Din 1885 pînă în iunie 1889 și între 1903 și 1907 Caragiale nu mai publică nimic, sau aproape nimic (și ce poate fi mai dramatic pentru un scriitor decît tăcerea), în 1905 se stabilește cu familia la Berlin, iar în 1912, puțin înaintea morții neașteptate, respinge propunerea de a fi sărbătorit cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 de ani.

Din 1893, după ce cu cîțiva ani mai-nainte obținuse prin mari insistențe numirea ca director al Teatrului Național (funcție ocupată în acel moment de personaje din pătura influentă a țării), Caragiale începe răsunătoarea serie a inițiativelor sale comerciale, în București și la Buzău, unde ia în antrepriză restaurantul gării. În *Istoria literaturii române*, Călinescu interpretează această activitate ca pe ceva aproape firesc :

> „Desigur că la mijloc a fost nevoia și poate dorința de a scandaliza și mustra în chipul acesta societatea. Dar nu trebuie să se uite că dramaturgul are în ascendența sa negustori de bumbac și băcănii." [109]

Contemporanii lui Caragiale au fost însă de altă părere. Anton Bacalbașa anunța în 1893, într-un articol din *Adevărul*, *„înmormîntarea literară a lui I. L. Caragiale"* [110], iar tînărul Raicu Ionescu-Rion interpreta această experiență insolită ca pe un gest dureros de dezerțiune profesională :

> „În țara noastră, nu de mult, s-a întîmplat un fapt foarte interesant. Unul dintre cei mai de frunte scriitori ai noștri, unul dintre observatorii cei mai fini ai societății românești s-a lăsat de literatură și

s-a apucat de neguțitorie. Acesta e cazul lui Caragiali. [...]

L-am văzut în berăria lui. Nimica nu-mi arăta pe autoriul «Nopței furtunoase», printre chelnerii, cari împărțeau bere și cîrnați cu hrean. Un prieten mi l-a arătat. În timpul cît am stat acolo un bețiv striga mereu : «Mă Iancule ! Eu iubesc tot ce-i românesc ; cine nu-i român, mă, să se ducă...» Și artistul nostru, scepticul-blazatul Caragiale, luă pe bețiv de umeri, îi zîmbi prietenește, îi dădu o halbă de bere și-l liniști." [111]

Curios este că și exilul lui Caragiale a fost interpretat mai tîrziu ca un fel de curiozitate de *globe-trotter*, combinată cu nevoia de liniște și de confort [112]. Neîndoios că și aceste elemente vor fi jucat un rol în decizia pe care scriitorul a luat-o. Dar din 1879, cînd debutează ca dramaturg, și pînă la sfîrșitul vieții sale, Caragiale este un personaj neagreat de către cei care fac regulile jocului, un scriitor fără „nișă ecologică", fără loc în sistemul ierarhiilor sociale și culturale românești. Lui Caragiale i-ar fi trebuit o lume în care meritul și talentul să nu fie obligate să-și dispute recunoașterea, o lume în care, printr-un semn anumit, printr-o uniformă sau printr-o culoare, cei răi și proști să se deosebească dintr-o dată de cei inteligenți și buni.

De aceea, nimic nu sună astăzi mai nefiresc decît reproșul celor care i-au imputat lui Caragiale lipsa de productivitate literară sau, mai direct, lenea. În realitate, supus unuia dintre cele mai violente tratamente critice din cîte se pot aplica unui scriitor, printr-un sistem social și literar de răspuns, Caragiale a fost, mai ales după 1885, un artist profund decepționat, pe punctul de a abandona pentru totdeauna literatura, un artist care și-a regăsit numai foarte tîrziu, și poate din întîmplare, echilibrul de scriitor și o parte din liniștea sufletească.

Și pe urmă, știe vreodată publicul ce să ceară cu adevărat de la artiștii săi ?

După căderea comediei *D-ale Carnavalului,* Caragiale i-ar fi mărturisit lui I. Suchianu că lucrează la o dramă şi la o comedie nouă, cu tema *Jupîn Dumitrache în generaţia următoare,* de fapt *Titircă, Sotirescu & C-ie :*

> „Numai după planul sumar ce mi l-a comunicat, vedeam deja ce operă ne pregăteşte, şi de aceea am stăruit cît am putut ca să înceapă mai bine cu comedia. Ca să scape de gura mea mi-a promis că are să se ocupe în acelaşi timp cu amîndouă ; a început însă cu drama, iar comedia a rămas în stare de proiect pînă a murit." [113]

Dacă informaţiile lui I. Suchianu sînt exacte, şi nu există nici un motiv să credem că ele n-ar fi, atunci, după căderea comediei *D-ale Carnavalului,* dramaturgul se află, ca în jocurile cu obstacole şi cu bifurcaţii, într-un moment tipic de căutare a celei mai bune *continuări.*

Este foarte posibil ca sistemul de răspuns şi normele înalte ale secolului XIX să-l fi constrîns pe Caragiale, în 1885, să renunţe la comediile care îi aduseseră numai necazuri şi să caute consacrarea prin drama *Năpasta* sau prin nuvelele *O făclie de Paşte* şi *Păcat...* Dar nu e curios ? În prima generaţie, aproape toţi comentatorii lui Caragiale i-au reproşat că nu s-a ocupat de subiecte mai profunde. În generaţiile următoare însă, aproape toţi criticii au regretat că scriitorul şi-a risipit verva umoristică în viaţă, mai mult decît în scris, şi că mult citatul proiect de comedie *Titircă, Sotirescu & C-ie* a rămas nerealizat !

6. PARODIA CA TEORIE ŞI PRACTICĂ A DISCREDITĂRII

„...toate fenomenele, atît cosmice, cît şi sufleteşti, cărora le-a fost dat un curs valabil de către un talent oarecare, ajung foarte curînd demonetizate prin năvălirea valurilor de falsificări.

Aşa s-a întîmplat cu frumoasa antiteză a «trandafirului cu spinul»; aşa a ajuns dezgustătoare tînăra «Primăvară» şi nesărate dulcile zile ale lui mai; aşa, luna, mai întîi, din luminoasă ce era, a ajuns întunecoasă ca «un glob de aur», pentru ca, mai apoi, «stăpînă a mării», să fie cu desăvîrşire compromisă.“

I. L. Caragiale, Cîteva păreri **(1896).**

La 30 iunie 1875, după semnarea convenţiei comerciale româno-austro-ungare, celebra gazetă liberală *Românul* publica în chenar negru aceste rînduri, scoase parcă din paginile unui roman foileton :

„Ieri, 29 iunie, s-a-nfipt cuţitul pînă la mîner în pîntecele României : corpul ei palpitînd încă, fu îmbrîncit la picioarele comitetului Andrassy.“ [114]

Douăzeci de ani mai tîrziu, Caragiale reutilizează acest clişeu patetic al oratoriei liberale (ironizat şi de Maiorescu în *Istoria contimporană a României* sau în cîteva din editorialele politice din *Timpul*), în două din-

tre cele mai frumoase articole publicate de el în ziarul conservator *Epoca, Decadență* și *Reacțiunea*, prima dată cu referire la afacerea mitropolitului Ghenadie Petrescu, a doua oară într-un context mai general :

„Dumnezeu al părinților noștri ! la ce grandioasă epopee aș fi asistat eu, dacă, nu clasicii mei [liberalii], ci vampirii de reacționari ar fi caterisit pe un mitropolit, iar clasicii mei s-ar fi apucat să apere biserica în fața boborului !

«Astăzi s-a împlîntat cuțitul pînă-n prăsele în sînul nenorocitei Românii, iar cadavrul ei sîngerînd s-a aruncat la picioarele tigrului negru pe care-l chiamă Partenie ! [...]“ [115]

Cu o fidelitate care poate fi pusă pe seama unei memorii extraordinare, dar și pe seama geniului său comic, capabil să înregistreze anormalul, în toate înfățișările lui, Caragiale reproduce un citat oratoric mai vechi, pentru a-l discredita și pentru a-l face inutilizabil. De altfel, în perioada primei serii a *Moftului român*, dramaturgul a mai folosit o dată clișeul României înjunghiate, împreună cu procedeul melodramatic al gazetei cu chenar îndoliat, în maniera practicată la noi pentru prima dată de *Românul* lui C. A. Rosetti :

„Ieri s-a dat în dealul Mitropoliei, cu 95 bile albe, contra 22 negre, lovitura de moarte României ! [...]

Ieri, vineri 5 fevruarie 93, la orele 4 p.m., ieri, zi funestă și blestemată ! s-a votat acea lege antisocială, antieconomică, antipatriotică, antinațională, antirromână, acea lege prin care evreii săraci *nu* sunt opriți de a învăța vreo meserie ! [...]

Iată de ce *Moftul* a ținut ca o sfîntă datorie față cu patria sa, cu poporul său, cu națiunea sa, să apară astăzi în chenarul de rigoare la așa lugubru-solemne ocaziuni !“ [116]

Demersul acesta de compromitere prin repetiție și prin denudare a unei figuri de stil, a unui procedeu, text sau chiar a unei întregi direcții literare, reprezintă una din tehnicile esențiale ale parodiei și singura împrejurare în care un clișeu poate fi întrebuințat cu succes, a doua oară, înainte de a fi abandonat.

Pornind de la ideea preeminenței capodoperelor asupra celorlalte texte din seria de opere complete ale unui scriitor, critica mai veche a ignorat semnificația parodiilor lui Caragiale, deși cele mai multe dintre textele sale satirice sau umoristice se bazează pe un gest parodic, care depășește cu mult importanța redusă a unor simple exerciții de stil. Într-un articol din 1924, Mihail Dragomirescu îi reproșa unuia dintre harnicii glosatori ai literaturii lui Caragiale faptul că din toată *„opera creatoare"* a acestuia, *„n-a găsit mai vrednic de publicat decît tot ceea ce — în genere — a constituit partea meschină a preocupărilor lui literare : parodii, imitațiuni searbăde lirice, glume ușoare, — tot ceea ce într-o literatură nici nu trebuie înregistrat, necum recomandat și studiat !"* [117]

Dacă atitudinea noastră de astăzi față de parodie și în general față de speciile „minore" s-a schimbat radical, lucrul acesta se explică nu numai prin apariția unei teorii literare noi, care a descoperit semnificația dinamicii culturale și a reabilitat formele literaturii mici, dar și prin împrejurarea specială, de care am devenit conștienți abia după apariția primei ediții critice a operelor lui Caragiale, că *parodia* reprezintă pentru dramaturg o formă predilectă de exprimare și că ea corespunde voinței sale de acreditare a unei literaturi noi.

După faza amuzant parodică din *Ghimpele* (1874—1875) sau din *Calendarul Claponului* (1878) și după *„farsa fantezistă" O soacră* (reprezentată în 1883), cele mai numeroase și mai importante dintre parodiile lui Caragiale au fost scrise sau publicate în ultimul deceniu al secolului XIX și în primii ani ai secolului XX, între 1892 și 1909/1910. Departe de a putea fi interpretată ca o dovadă de sterilitate sau ca un indiciu al unei crize de creație, frecvența mare a parodiilor la un singur scriitor și într-un anumit moment al evoluției literaturii noastre

reprezintă semnul sigur al unei schimbări de mentalitate literară, cu o eficiență care trebuie comparată cu aceea a manifestelor sau a programelor estetice inovatoare. Căci spre deosebire de autorii de parodii „amabile", de *travestiuri* și de *pastișe*, Caragiale a urmărit prin cele mai importante dintre parodiile sale, incendierea normelor literare și recalibrarea sistemului discreditat, pe baza unui nou *contract de lectură*. La Caragiale, mai mult ca la oricare alt parodist, un text uzat (sau o manieră) generează un al doilea text, parodic, care urmărește să-l blocheze pe primul și care sugerează, la rîndul său, sistemul de reguli al unor noi texte, din repertoriul propriu-zis al scriitorului.

Fără să fi fost poet, Caragiale reține din poezia poeților postpașoptiști, cu volume publicate mai ales între 1853 și 1880, un număr de figuri standardizate, caracteristice lui Baronzi, Dăscălescu, Grandea sau Cretzianu: clișeul romantic al urcării pe un munte înalt, motivul invocației trecutului și al granițelor naturale (*„de la Tisa pîn' la mare"* sau *„din Carpați și pîn' la Mare/De la Mare la Carpați"*), clișeul aurorei cu degetele de roză, care bate la ușa orizontului, și celebra comparație a vieții, cu marea pe care o străbate un corăbier, figură întrebuințată foarte des și de Macedonski în primele sale volume:

> „Cu drept cuvînt, după a mè părere, a comparat poetul Mitică viața cu o mare stăpînită de furtuni, iar pe om, cu un corăbier aruncat pe valuri, și, în sfîrșit, idealul, cu un far, a cărui lumină sclipitoare prin negura oceanelor să călăuzească pe sărmanul corăbier." [118]

Interesant este faptul că, deși din acest punct de vedere, demersul său este tipic junimist, nici dosarul de curiozități al *Junimii*, nici Maiorescu și, de fapt, nici un alt critic, în timpul vieții lui Caragiale, n-a surprins mai exact mecanismul de epuizare a unui cod poetic, prin înmulțirea poncifelor și a figurilor poetice care, utilizate prea des, transformă textul literar într-o mărime predictibilă. Diferența este că în timp ce Maiorescu a res-

pins un număr de stereotipii lirice, printr-un studiu teoretic coerent, care a influențat profund evoluția poeziei noastre, Caragiale s-a folosit de o foarte exactă și coerentă conștiință a limitelor unui sistem normativ vechi, în avantextul propriilor sale proiecte literare, în acea zonă din care fac parte și parodiile. Lucrul acesta este vizibil mai ales în cazul teatrului și al prozei, și aici, ori de cîte ori a construit texte „negative", plasate în afara propriului său program literar, Caragiale a utilizat procedee și figuri poetice repudiate, tirada enormă din *O soacră*, descrierile stereotipe de natură, analiza sufletească inoportună, confuzia poeziei cu proza, ghirlanda de epitete, repetiția și toate celelalte clișee ale retoricii sentimentale.

Dar nu sînt tocmai acestea elementele de definiție ale unei literaturi care se practică cu tot mai multă insistență în epoca lui Caragiale, și pe care o ilustrează nu numai prozatorii „de industrie", dar și scriitorii „culți" ? Într-adevăr, există cel puțin două nivele normative care se întîlnesc în proza românească de la sîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX, și pe care le are în vedere Caragiale în parodiile sale. Primul nivel aparține codului sentimental romantic, inaugurat de nuvelele gen *Zoe* sau *O alergare de cai* și consacrat în literatura română prin traducerea unor romane foileton de mare tiraj ; al doilea nivel aparține începutului de proză poporanistă (cum a numit-o Caragiale), legată de primul printr-un număr de clișee și prin sentimentalism, dar cu o mai pronunțată intenție de exprimare a specificului național, redus la primii termeni ai unui sistem artificial de opoziții, *sat/oraș, tradițional/modernist, autohton/cosmopolit*. La originea acestui sistem poate fi așezat tot C. Negruzzi, cu nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, dar mai ales Odobescu, prin scenele sale istorice, *Mihnea Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna*. La sfîrșitul secolului XIX, primul nivel este activ mai ales în foiletoanele presei, al doilea ar dori să consolideze o direcție reprezentativă pentru proza și romanul nostru cult. Dar printr-un exces de stereotipare, ambele tendințe produc texte care pot fi luate drept propria lor parodie involuntară, și din această categorie fac parte romanele lui Bolintineanu, în

legătură cu care dramaturgul afirma că „*geniul liberale-naționale nu se putea urca mai sus*", *Fulga* sau *Ideal și Real*, de Gr. H. Grandea („*clasic*" absolut „*modern*"), proza etnografică a lui Delavrancea sau literatura „de industrie" a lui N. D. Popescu și Ion Gorun. Pentru a da un singur exemplu în legătură cu nivelul literaturii de consum, în 1882, Panait Macri, autorul cunoscutelor romane haiducești de la sfîrșitul secolului XIX, avea angajament „*cu editorele : a scrie două romane originale pe fiecare lună.*" În felul acesta, *O crimă în Calea Mogoșoaei*, apărut chiar atunci și vîndut „*în mai multe mii de exemplare*", într-o epocă în care, după Vlahuță, literatura „serioasă" nu conta pe mai mult de 5.000 de cititori, a fost scris în 11 zile, fără ca autorul să mai aibă răgazul să-și revadă textul („*Nu am avut timp să mă uit cel puțin o dată pe ce am scris.* **Crima din Calea Mogoșoaei** *a fost tipărită pagină cu pagină îndată ce isprăveam de scris.*" [119])

În *Groaznica sinucidere din strada Fidelității* (1897), reportajul „*de senzație*" din ediția de dimineață a ziarului *Aurora*, despre tentativa de sinucidere cu chibrituri a d-rei Porția Popescu, părăsită de Mișu Z., este calificat de un confrate de la *Lumina* drept „*un intreg roman pasional à la Ponson du Terrail sau Jules Mary, o întreagă melodramă, à la d'Ennery.*", iar autorul se amuză să transforme în parodie procedeul prin care mai mulți naratori/reporteri povestesc de mai multe ori, în forme diferite, același lucru. Dincolo de jocul de cuvinte pe care îl prilejuiește, chiar numele de Porția pare a fi o aluzie parodică la numele fiicei lui Cato din Utica, Porția, căsătorită cu Brutus, care s-a sinucis cînd a aflat despre moartea soțului ei. Dar Caragiale nu se oprește la persiflarea gazetăriei și, implicit, a literaturii de senzație, căci el imaginează un scenariu identic, pentru evenimentele care se petrec după apariția celor două reportaje, așa încît o versiune devine parodia celeilalte și invers, ca într-un joc infinit de oglinzi. Primul redactor al ziarului *Lumina* este d. Mihail Constantinescu, directorul ziarului *Aurora* se numește Constantin Mihăilescu. Agresorul lui M. C. este „*infam și ridicul*", agresorul lui C. M. este, dimpo-

trivă, *„ridicul și infam"*. Primul i se adresează reporterului cu cuvintele : *„— Sînt Cicerone Popescu !... Ai atacat familia mea ! Ți-ai permis să ataci familia Popescu !"*, cel de-al doilea utilizează și el același cod al onoarei ultragiate : *„— Sînt doctorul Mișu Zaharescu ! Cum ți-ai permis să te atingi de numele de Zaharescu ? !"* Cicerone Popescu se repede și-l lovește pe M. C. cu pumnul, umplîndu-l de sînge, Mișu Zaharescu *„aplică o lovitură puternică cu bastonul peste capul directorului"* de la *Aurora*. La ziarul *Lumina „s-a* sesizat *parchetul"*, la *Aurora „parchetul a fost* sezisat". În final, conflictul se aplanează, *Aurora* reproduce după *Lumina* un anunț matrimonial și parodia parodiei se varsă în toposul tragi-comic al *împăcării*, figură tipică a mahalalei sufletești și una dintre cele mai adînci observații din literatura lui Caragiale, în care procesul de trecere de la bătăi și insulte la îmbrățișare și pupături devine reversibil la infinit.

În *Cronica de Crăciun* (1907) este „rezumată" nuvela *„de o sută de file"*, *În pustiul lumii mari* (cu aluzii la romanul *Robinson în țara românească*, de Ion Gorun), din care ziarul *Revolta Națională* va face *„vreo treizeci de foiletoane duble"* cu *„va urma"*. Eroul nuvelei este un *„copil sănătos din popor"*, care nu găsește pe nimeni *„să-l înțeleagă"* în lumea mare a orașului și pe care îl întoarce la țară Neacșa, *„fata vînjoasă, roșie ca un bujor și «nefardată»"* a lui moș Oancea Tureatcă, *„un bătrîn român neaoș, cuminte și vesel, vestit pentru păcăliturile și glumele lui"*. În final, *„Nuntă mare cu descripția amănunțită a tuturor străvechilor datine române, atît de originale și de pitorești..."*

Spectaculoasă este brusca deturnare a narațiunii propriu-zise din textul neterminat *Poveste*, spre teoria narațiunii, cu ironizarea clișeului digresiv al comparațiilor nesfîrșite și al „umpluturilor", în loc de a indica, *„scurt"*, evenimentele prin care trece personajul principal, într-un moment în care acțiunea se precipită. Imperativul acesta al „vitezei narative" revine și în parodia din *Cîteva păreri* (1896), în care *„un autor ne povestește istoria a doi prieteni*, [Petru și Paul], *frați de cruce, cari se ceartă,*

se dușmănesc, se bat și se omoară pentru — o femeie, se-nțelege." Dar în momentul în care Petru „*se scoală drept în picioare, ia halba în mînă, o ridică d-asupra frunții vechiului său prieten*", vrînd să-l izbească în cap, urmează „*cîteva puncte*" și o digresiune de „*vreo 30 de pagini*", despre „*sufletul omului pasionat*", ca marea în furoare, „*de hatîrul unei uzate și banale comparațiuni.*"[120]

În *Noaptea Învierii* (1892), parodie a nuvelei *O făclie de Paște*, în afara unui cumul premeditat de procedee din categoria elementelor supratemporale (descrieri de natură, aforisme și exclamații retorice, antiteze sublime și digresiuni), care fac ca naratorul să se îndepărteze, fără nici un alt scop, de narațiunea propriu-zisă, este ironizat procedeul dezvăluirii informațiilor tematice, care în *Făclia de Paște* urmează să fie deduse, iar în parodie sînt enunțate explicit, răpindu-i-se astfel cititorului orice posibilitate de a mai participa la activitatea pe care o presupune lectura unui text, ceea ce reprezintă, după cum vom vedea, una din exigențele esențiale ale programului literar pe care îl construiește Caragiale.

În *Smărăndița* (1893) sau în *Dă-dămult... mai dă-dămult*, principalul mecanism literar parodiat (după exemplele oferite de Delavrancea) este acela al redundanței narative, care permite unui scriitor să lucreze cu un minim de informație într-un maxim de text :

> „Fata mamii Ilinchii era bălană, plăviță, cu părul galben-auriu ca spicul grîului copt, răscopt, tocmai cum e bun de secerat, cum e pîinea a bună de mîncat și-i place puiului golaș de pitpalac să-l ciugulească și să-l înghită pe nemestecate în gușa lui îmbrăcată în puf bogat, moale și dulce." [121]

sau

> „...Cald. Căldură mare. Cuptor. Zăbușeală, nădușeală, toropeală, topeală." [122]

La aceasta se adaugă dezvăluirea clișeului din ce în ce mai uzitat al femeii „*din popor*", care este victima unui tînăr imoral din „*Babilonul modern*" al orașului. Și de data aceasta, Caragiale recurge la procedeul paro-

dierii unei parodii, oferindu-ne cu anticipare, după sistemul tuturor foiletoniștilor atitrați, „rezumatul" propriului său text, trecut prin retorica stridentă a reclamei și publicității :

> „Ce și cine e Smărăndița ? — Smărăndița este o fiică din popor, care cade victima amorului, dar care prin nobilele ei sentimente știe să se ridice. Ea vrea, ca un angel tutelar, să salveze sufletul aceluia care a trădat-o, și reușește. Dar atunci află... ce ? Dumnezeule ! Ea află că acela este omorîtorul tatălui ei dezonorat. Ea nu mai gîndește de acuma decît la o răzbunare. Ea își răzbună. Cum ? Într-un mod oribil, dar demn ; într-un mod criminal, dar legitim. Își răzbună, își face datoria și moare fără să plîngă, fără să se blesteme. Acest roman, care întrunește toate calitățile mari ale artei moderne — studiu psihologic, profum local, epizode de senzație din ce în ce mai crescîndă și o limbă românească de o puritate și de o eleganță *nec plus ultra* — este datorit penei unuia dintre primii noștri beletriști. El vrea să păstreze anonimul pînă la apariția volumului, cînd va semna cu un pseudonim lung, numele propriu sadea fiind prea scurt."[123]

Clișeele digresiunii sînt întrebuințate și în *Poetul Vlahuță* (1896), în care elementul cel mai important îl reprezintă totuși dezvăluirea clasicului procedeu de lucru al foiletoniștilor, cu un număr de așteptări care sînt confirmate sau decepționate sau al instruirii cititorului prin interpelare, ca și cînd acesta ar porni la lectura unui text nu numai de la un minim de informații care să-l orienteze, dar și de la un grad zero al competenței narative :

> „Onoratul cititor trebuie să fi înțeles, că tînărul poet, care e în gazdă la părintele Mantu din Opidul-Nou, nu este în adevăr poetul Vlahuță, amicul nostru. Pe acesta toți îl cunoaștem, dacă nu chiar în persoană, măcar după portretul din ultima

ediție Müller a operilor sale. Amicul nostru este de o talie potrivită, mai mult scurt decît înalt ; e foarte brun, are ochii negri și o mustață tot așa, barba rade. Prin urmare, cînd am spus că un tînăr înalt, cu barba blondă și ochi albaștri se recomandă domnișoarei Veturiei ca poetul Vlahuță, cititorul a trebuit să-nțeleagă că acest tînăr e un prost glumeț, care voiește să speculeze naivitatea și sentimentele familiei Mantu și ale cetățenilor din Opidul-Nou.

Dar nu numai atît. El nici nu există, și nici părintele Ion Mantu nu există, și nici domnișoara Veturia, și nici întreg Opidul-Nou ; prin urmare, nici gîrla răcoroasă, care trece prin mijlocul Opidului, nici cele două alee, nici căsuțele cochete, nici grădinițele, nici stupii. Din toată povestea, un singur lucru e adevărat — luna ; dar un novelist nu le poate inventa toate. Dacă găseam altceva să-i închipuiesc în loc, ca să luminez scena de la fereastră — care mi se pare că se cam aduce cu cea din actul al treilea al lui *Faust* — nu mi-ar fi părut rău să sacrific această planetă, atît de compromisă de la Eminescu încoace. Afară de lună dar, toate sunt tot așa de adevărate ca și multe informații pozitive, de sorginte sigură, ale unor gazete politice : curate născociri, ieșite din închipuirea autorului, și cari, prin urmare, nu merită nici un crezămînt.

Dar, mă va-ntreba cineva, pentru ce atîtea deslușiri ? Pentru că — răspunz eu — cu cît publicul este mai inteligent, cu atît se impun mai mult deslușirile asupra unei opere de artă ; și cu cît o operă de artă este mai perfectă, și ca putere de concepție, și ca limpezime de execuție, cu atît cere mai multe deslușiri. Această datorie mi se impune în cazul nostru, și astfel nu mă pot da în lături de la îndeplinirea ei." [124]

Într-o epocă în care prozatorul se comportă ca o divinitate omniscientă și își tiranizează cititorii, purtîn-

du-i de la un foileton la altul, deschizîndu-le, rînd pe rînd, ușile încăperilor și suflîndu-le în ceafă, ca părinții grijulii, care nu permit copiilor nici un gest personal, nu există nici un alt scriitor care să fi reușit să înțeleagă mai exact ridicolul acestor manevre de manipulare trivială și care să fi făcut haz cu mai multă inteligență de toposul cititorului presupus ignorant. De aceea se poate afirma că prozatorul Caragiale propune epocii sale nu numai o activitate de „bruiaj" literar, care decimează prin parodie figuri, texte sau stiluri intrate în criză, ci și o adevărată teorie a textului, care se dezvoltă în marginea parodiilor sau chiar în prozele independente, ca în cazul cunoscutului final bifurcat din nuvela *Două loturi*.

Iar dacă vom observa că primul editor cu adevărat competent al operelor lui Caragiale a inclus la *Addenda* o parte din textele acestea „mărunte", pe care abia ediția de după 1959 le-a readus în prim-plan, vom înțelege și mai exact avansul extraordinar pe care l-a avut prozatorul față de toți contemporanii săi.

În sfîrșit, există în cîteva din foiletoanele lui Caragiale parodii cu un obiect diferit decît cel strict literar, dar care merită să fie luate în considerație pentru expresivitatea lor comică și pentru ideea foarte ingenioasă a generării unui sistem narativ, dintr-un sistem de semne vizuale, ca și cum textele ar servi drept explicație unor caricaturi. Din această categorie fac parte România străpunsă cu pumnalul și azvîrlită la picioarele dușmanilor săi, hidra cu sute de capete *„și mii de ghiare de vampir"*, din *Reacțiunea* sau cele două proiecte de statui, pe care I. L. Caragiale le propune pentru N. D. Popescu, în *Ghimpele* din 1874, și pentru Ion Brătianu, în 1897, după modelul celebrei statui a Libertății, din Ploiești, inaugurată de liberali în 1881 :

> „Voi, cari ați pescuit în undele Dunării saci cu ruble ; voi, cari v-ați culcat într-o seară pe un modest mindir de paie ca să vă deșteptați a doua zi pe saltele moi umplute cu bilete ipotecare ; voi toți în fine, atîtea nimicuri sociale de odinioară, răsă-

riți din gunoiul de la 78 încoace, nobili străluciți de ieri — voi, dacă nu ridicați lui Brătianu un monument măreț (dar, bineînțeles, nu în inimile voastre, ci pe o piață mai curată), veți da dovadă de lipsa celui mai elementar sens moral, pe care-l are orice cîine cît de hîrbar.

Trebuie numaidecît să-i ridicați un monument, și norocos artistul care va fi însărcinat cu această lucrare ! Mare subiect ! Bogat motiv pentru o operă de artă !

Închipuiți-vă un piedestal de marmoră albă cu patru bassoreliefuri de bronz reprezentînd triumful Colectivității. Primul : Colectivitatea, o femeie slabă, zdrențuită, hidoasă, venind cu părul vîlvoi ca o furie palavratică în fuga mare, urmată de o haită de lupi hămesiți ; — al doilea : Colectivitatea, în dreapta cu reteveiul și în stînga cu masalaua, și potaia urlînd ; al treilea : Colectivitatea și lupii înghițind pe nemestecate care încărcate cu proviant, clăi de fîn, tunuri, drumuri de fier, hîrtii de bancă, fel de fel de delicatețe, și al patrulea bassorelief : Colectivitatea grasă, costumată și înarmată à la Minerva, dictînd legi norodului, și împrejuru-i, lupii îndopați și domesticiți, purtînd zgarde de aur masiv la gît și făcînd sluj frumos...

Și deasupra piedestalului, ilustrul om în picioare !“ [125]

Ceea ce l-a iritat pe dramaturg în repertoriul teatral al epocii sale a fost în primul rînd abundența adaptărilor și traducerilor de *„melodrame înfricoșate“*, cu răpiri, scene finale de recunoaștere și momente „tari“. Într-o cronică de la sfîrșitul anului 1877, publicată în *România liberă*, Caragiale declanșează procesul violent al teatrului de bulevard de pe scenele bucureștene, într-un moment în care se pregătea el însuși să debuteze ca traducător și dramaturg original :

„Schilozii, bețivii, pungașii, desfrînații, spînzurații, nemernicii, prostituitele, tuberculoșii și toate spurcăciunile și lăturile *parisiane*, înscenate de in-

dustria teatrală franceză, apoi traduse ori localizate în românește de oameni ce nu se pricep nici la românească, nici la franțuzească, ce nu știu nici ce e românul, nici ce e franțuzul, ni se dă ca producții literare și artistice pe scena întîiului teatru din țară, menit, cum se zice, a fi «Înaltă școală națională de estetică și morală» pentru publicul român." [126]

Mai tîrziu, în notele din 1909 la piesa lui Delavrancea, *Apus de soare*, sînt schițate parodic modelele mai multor *„producții de manieră" : „...vreun copil de țiță furat din leagăn și-necat în prolog, regăsit la bătrînețe și salvat în epilog : «Mulțumesc, Dumnezeul meu !» — sau vreo scrisoare scrisă înainte de actul întîi, pe care toți în toate părțile, o caută, iar eroul nu poate expira pînă nu-nghite la sfîrșitul actului al cincilea scrisoarea... pierdută ; ori* [...] *sfredelirea gratuită a unui suflet care pe față s-a arătat întreg ca soarele..."* [127]

În *Teoria prozei*, Viktor Șklovski a citat exemplul unor liste de motive și de figuri uzate asemănătoare, întocmite de Cehov, cu care dramaturgul român a fost de mai multe ori comparat, și care echivalează, și ele, ca și „rezumatele" lui Caragiale, cu varianta minimală a unui text parodic virtual :

„În lucrarea sa de tinerețe, *Ce se poate întîlni mai des în drame și în povestiri,* [Cehov] enumeră următoarele clișee :

«Unchiul bogat care, în funcție de împrejurări, este liberal sau conservator. Sfaturile înțelepte pe care acesta le împarte eroului sînt cu totul de prisos.

Mătușa din gubernia Tambov.

Doctorul care anunță cu o mină preocupată că momentul crizei a fost depășit ; adesea el posedă chelie și un baston cu măciulie de argint.

Conacul de lîngă Moscova și bunurile risipite în sud.»

După cum vedem, aici sînt interzise un număr de «situații de viață» tipice, dar nu pentru că nu

mai există doctori care să anunțe că momentul crizei a fost depășit, ci pentru că aceste situații au devenit clișee." [128]

Pentru a fi înțeles cu adevărat, teatrul lui Caragiale nu trebuie deci raportat numai la precursorii săi direcți, Costache Caragiali, Hasdeu și mai ales Alecsandri, ci și la întregul repertoriu al epocii sale, sau cel puțin la un sumar reprezentativ al acestui repertoriu, cu care adolescentul a intrat în chip sistematic în atingere, care poate fi reconstituit cu relativă ușurință din amintirile sale de sufler, din propriul repertoriu de director al Teatrului Național, în stagiunea 1888/1889 sau din cronicile sale dramatice, și care se prezintă ca o listă destul de amestecată de spectacole de grădină, de drame romantice false și *„indigeste"*, de traduceri proaste, adaptări și *„drame naționale cu mare spectacol"*, în felul celor repudiate prin cunoscuta *Cercetare critică asupra teatrului românesc,* din 1878 :

> „Astfel, în o piesă ce purta mărețul titlu *Mircea cel Bătrîn,* s-a văzut pe scena noastră eroul mare dar nenorocit al creștinătății, vrednicul cavaler și domn al românilor, «încărcat de ani», chiar în ajunul unei bătălii hotărîtoare cu păgînii, umblînd noaptea prin mahalale și fundături după... dragoste nelegiuită cu fete mari, însoțit, spre mai bună ispravă, de un mare și mai bătrîn ca el boier, stîlp al țării, care cunoștea mai bine cotiturile și răspîntiile pe unde se găseau frumușelele.
>
> În *Moartea lui Brâncoveanu,* apoi, s-a văzut de atîtea ori părintele și martirul redeșteptării naționale, căpitanul viteaz al pandurilor de peste Olt, Tudor Vladimirescu, zugrăvit în caricatură pe un petec de mucava, străbătînd scena ca tablou alegoric, tras cu sfori pe rotile, în o aureolă de focuri de Bengal." [129]

Dar poate că cea mai radicală idee exprimată de Caragiale în legătură cu teatrul jucat în epoca lui este cuprinsă în imperativul conciziei dramatice și, implicit,

în refuzul tiradelor *„piramidale"*, de tipul celor din *Hoții* lui Schiller sau din *Hernani* și *Ruy Blas*, *„superba copilărie dramatică"* a lui Victor Hugo. Exprimînd această convingere, dramaturgul era conștient de măsura în care se situa în răspăr cu gustul acreditat al contemporanilor săi, pe care nu s-a sfiit să-i contrazică :

> „Dar cum ? cutezi să critici și pe Victor Hugo și pe Schiller ? Da.
>
> În țara noastră, care e reputată ca foarte liberală și progresistă, poate că ne-a mai rămas să mai scuturăm jugul unui rest de fetișism și să cucerim încă o libertate foarte necesară culturii publice : libertatea judecății în materie intelectuală. S-a apucat odată să se știe că Victor Hugo și Schiller au fost mari poeți, s-a mîntuit : daca vrei să-ți găsești beleaua, poftim de spune cuiva, și mai ales acelora ce n-au habar de scrierile acestor doi poeți, că *Ruy Blas* și *Fecioara de la Orléans*, cu toate admirabilele lor calități lirice, au ca bucăți dramatice o foarte contestată și slabă valoare. [...]
>
> Faptul cum că Victor Hugo și Schiller au fost mari gînditori, niște înalte talente artistice ca poeți lirici, nu împiedică de loc ca piesele lor teatrale să aibă, în loc de scene, niște conferențe, și, în loc de acțiune, numai o sarbădă concurență de tirade retorice. Aceste piese nu au în ele nici un tip, nici un caracter posibil și susținut ; ele, de pe teatru, ca de pe o tribună, îndoapă publicul cu un optimism tendențios revoltător, arătîndu-i o galerie de păpuși — lipsite de atributele fatale ale vieții reale — toate bune, toate generoase și poetice, care toate vorbesc într-un lirism trandafiriu, insuportabil pînă la urma urmelor pentru publicul modern. Din piesele acestea se pot scoate acte întregi, și piesa rămîne tot piesă, și fiece act e aproape de sine stătător, ca și un organism de pe treapta zoologică din urmă, care, fragmentat în cîte părți voiești, îți dă tot atîtea vietăți de același fel." [130]

Chiar dacă nu sînt esențial diferite de parodia propriu-zisă, cu care se confundă prin tehnica decupării

clișeelor și prin operațiunea de extragere dintr-un grup de texte, a unui model ironic compromițător, și chiar dacă parodiile lui Caragiale pot fi interpretate ca o teorie implicită a textului literar, s-ar putea obiecta că toate aceste observații reprezintă mai degrabă propoziții ale spiritului teoretic și critic. Dar, de fapt, a scris vreodată Caragiale o parodie dramaturgică, în adevăratul înțeles al cuvîntului ?

După cum se știe, condiția principală pe care trebuie s-o îndeplinească o corectă receptare a textelor parodice este posibilitatea de identificare a modelului parodiat și, prin aceasta, posibilitatea de determinare a unui anumit grad de distanțare ironică față de acesta. Ignorînd sau uitînd modelul de referință, parodia poate fi interpretată ca o creație identică cu ea însăși și toate defectele textului absent îi pot fi atribuite, ca și cînd i-ar aparține [131]. Refuzînd să se raporteze la „textul de referință", detractorii lui Caragiale au atribuit comediilor sale defecte care aparțineau în exclusivitate lumii la care ele se raportau. Ei au ignorat în felul acesta caracterul specific al comediilor lui Caragiale, care sînt în bună măsură parodia unui obiect cu un grad de generalitate mai larg.

O situație asemănătoare poate fi înregistrată în cazul „farsei fanteziste" *O soacră,* pe care, dacă n-au ignorat-o cu desăvîrșire, toți comentatorii literaturii lui Caragiale au interpretat-o ca pe un text minor — cea mai slabă dintre toate piesele sale[132]. În realitate, *O soacră* este în întregime o *parodie,* care face parte din altă serie literară decît seria comediilor originale, și chiar dacă modelul ei de referință este unul mai general, ar fi trebuit să se observe că nu răutatea soacrelor și nici pasiunea chelnerului Victor pentru Fifina reprezintă tema adevărată a piesei, ci încăpățînarea caraghioasă a acestor personaje de a trăi în atmosfera *gazetelor* sau a *romanelor populare* de la sfîrșitul secolului XIX, și de a încerca să pună în practică toate clișeele lor.

Un număr de amănunte neobișnuite, începînd cu denumirea curioasă de „farsă fantezistă", ar fi trebuit să nu treacă neobservate și să ajute la încadrarea adecvată a acestui text, în care totul este prea „suspect" pentru a fi luat *ad litteram.*

Mai întîi numele personajelor, prea frivole în transparența lor pentru a putea fi atribuite unui Caragiale „autentic" : Fifina Fințescu, Alexandru Peruzeanu, Ulise Furtunescu.

Apoi situația curioasă a chelnerului Victor, care este victima lecturilor sale din *Romanțierul Ilustrat* și pe care Liza, camerista, îl declară din această pricină *„bolnav"* sau *„zăpăcit"*. De altfel, situația în care un text *A* devine model al vieții unui personaj dintr-un text *B*, furnizînd explicația unei conduite comice sau anormale, poate fi considerată ca motiv obișnuit al parodiei, și în teatrul lui Molière, plin de referințe literare, de nume de autori, editori și librari, Gorgibus este convins că pricina „nebuniei" celor două femei din *Prețioasele ridicole* trebuie căutată în lectura anumitor versuri și romane.

„Suspectă" este și tirada lui Peruzeanu, din scena a V-a, cea mai lungă din tot teatrul lui Caragiale și pentru acest motiv plasată cu totul în afara propriului său mod de a înțelege schimbul de replici pe scenă.

Deși cu mai multă detașare, Alexandru Peruzeanu se raportează și el la *„romanurile și melodramele oribile"*, de al căror blestem ar fi fost ajuns și din care susține că a fost obligat să împrumute procedeul senzațional al „neutralizării" soacrei sale prin narcoză :

> „Tu nu mai ești Alexandru Peruzeanu, alegător onorabil din colegiul I de Vaslui, tu ești Alexandru Borgia, ilustrul otrăvitor de neagră memorie. În buzunarul jiletcii tale, astăzi nu mai porți ca în zilele cele bune niște inocente pastile de mentă, ci *(scoate niște pachețele de spițerie din buzunarul jiletcii)* filtruri adormitoare... Iată unde ai ajuns. Tu, care nu puteai suferi romanurile și melodramele oribile, tu vei avea onoarea să-ți citești numele trecut în faptele diverse ale gazetelor. Un autor popular te va imortaliza printr-o nuvelă originală în «Calendarul Progresului» pe anul viitor și chipul tău va trece în galeria criminalilor celebri alături cu «Frumoasa Giurgiuveancă» și cu Marchiza de Brinvilliers de Alex. Dumas-tatăl." [133]

Marchiza de Brinvilliers, despre care scrisese în stilul romanelor populare Al. Dumas, își otrăvise tatăl și frații, și povestea aventurilor ei fusese tradusă de G. Baronzi, în seria *crimelor celebre,* încă din 1858, iar „Frumoasa Giurgiuveancă", la care face aluzie Peruzeanu, este în realitate Alexandrina Dumitrescu, zisă și „otrăvitoarea din Giurgiu", osîndită la muncă silnică pe viață în martie 1882, pentru că își omorîse bărbatul și fiica, provocînd mari emoții în epocă și oferind un material abundent cronicilor judiciare din gazete și amatorilor de reportaje „tari" [134].

Mai mult, negustorul farmacist de la care tînărul persecutat cumpără hapurile „fatale" are mai degrabă replica personajelor dintr-un roman franțuzesc de mistere, decît pe aceea a unui spițer autohton :

„Atunci spițerul meu îmi zise tremurînd : «Dumneata nu vrei să mă pierzi, monseniore !»" [135]

Surprizele, care țin de o inspirație livrescă de un anumit tip, nu se opresc aici, căci însăși Fifina Fințescu scrie *„poesii sentimentale de pe lumea cealaltă"* și publică romane în *Cimpoiul,* cu teorii despre sufletul brutal al bărbaților, în contrazicere cu sensibilitatea femeilor, care se ridică în regiuni înalte și care nu poate fi conciliată decît prin *„un fel de economie a sensibilității".* Acesta este de altfel motivul, cu totul fantezist în ordinea realității, pentru care Fifina își împiedică ginerele, pe Alexandru Peruzeanu, să intre în legătură cu propria lui soție, în timpul lunii de miere.

Nu, hotărît lucru, personajele acestea nu-și trăiesc propria existență, ci pe aceea a eroilor din cărțile pe care le citesc sau le scriu. Ele sînt victima literaturii de consum din secolul XIX, așa cum în celebra parodie a lui Cervantes, Don Quijote este victima romanelor cavalerești.

Și pentru că a venit vorba de romane, fiecare personaj din parodia lui Caragiale își are propriul său „roman", pe care și-l povestește cu o voluptate specifică neînțeleșilor, cărora nu le displace să fie compătimiți.

Cel mai simplu este „romanul Lizei" (așa îl numește Peruzeanu), relatat pe scurt în scena a VI-a :

„De trei luni de zile ne-am logodit. Madama, stăpina otelului, ne-a făgăduit că ne cunună, cînd om strînge o sută de galbeni... Și el acuma s-a smintit... De cîteva zile, în loc să facă iconomie, a spart serviciuri de peste 300 de franci !... Uite. *(strînge cioburile de jos și plînge).* Nu știu ce să mai mă fac cu el." [136]

Romanul Fifinei, mai complicat, este o tipică melodramă pe gustul Ziței, din *Noaptea furtunoasă,* și foarte asemănător cu foiletoanele traduse de Damé în *Cimpoiul* sau de I. S. Spartalli, după *Journal du Dimanche,* în *Romancierul illustrat :*

FIFINA

„Rămasă de copilă fără mumă, crescută fără nici o afecție, m-am înamorat la vîrsta de 18 ani de un tînăr pe care-l întîlnisem în societate. Ne-am iubit fără să ne-o spunem doi ani... cînd colonelul mă ceru de soție. Tată-meu îmi dete un termen ca să răspunz, lăsîndu-mi toată libertatea hotărîrii. Eram hotărîtă să refuz, pentru că iubeam pe ... trec sub tăcere numele proprii. A doua zi mă aflam cu acela pe care-l iubeam la un bal. Toată seara am fost împreună : m-a rugat să nu dantez, m-am supus ; am stat de vorbă într-un salon mic, la o parte de mulțime. După miezul nopții lumea strecurîndu-se încetul și tatăl meu fiind la cărți, mă pomenii rămasă singură cu tînărul meu. Mă cuprinse deodată frica. El, ca și cum ar fi pîndit de mult momentul, se apropie repede de mine și cu lacrimile-n ochi, cu ochii rătăciți, cu obrajii îngălbeniți, mă apucă tremurînd în brațe, strigă înecat : Te iubesc. Voii să mă smucesc din brațele lui ; el mă strînse mai tare ; voii să țip, însă el îmi înecă glasul strîngîndu-mă în brațe și sărutîndu-mă cu d-a sila. Atacul unei fiare mi-ar fi făcut mai puțină groază. Am leșinat.

PERUZEANU

Şi apoi ?

FIFINA

Apoi ? Nu am mai avut un moment de pierdut. În seara aceea chiar, am rugat pe tatăl meu să comunice colonelului că consimţ. Colonelul a doua zi ne-a făcut vizita formală şi, peste zece zile am făcut cununia.

PERUZEANU

Cu colonelul ?

FIFINA

Da, cu colonelul. L-ai cunoscut ; era puţin mai bătrîn decît tată-meu, era un om mărginit şi bolnăvicios... Cum am trăit de atunci o jumătate de an pînă la moartea colonelului şi încă cinci ani după aceea, să nu mă întrebi...

PERUZEANU

Dar el... el ce s-a făcut ?

FIFINA

Din noaptea aceea grozavă nu l-am mai văzut. Am auzit în treacăt că făcînd o călătorie în jurul lumii s-ar fi însurat în America sau în Africa, nu ştiu bine." [137]

Romanul lui Ulise Furtunescu, provocat de *„o nenorocire de amor"*, este, firește, un fel de *Odisee,* cu aventuri în Afganistan, Zululand, Transvaal şi Egipt, ca *„voluntar în armata Marei-Britanii"*, după scenariul romanelor exotice şi de aventuri şi cu eroi cunoscuţi din litografiile ieftine ale calendarelor şi revistelor populare, Arabi-paşa şi Tewfiik-paşa [138] :

FURTUNESCU

„Lasă-mă să răsuflu şi-ţi povestesc în cîteva vorbe nenorocita mea Odisee.

PERUZEANU

Ascult. *(şade pe scaun. Furtunescu asemenea).* [...]

FURTUNESCU

Iubeam o fată, care mă iubea şi ea, dar care s-a măritat de bunăvoie cu altul... cu un om mai bătrîn ca tatăl ei, numai ca să-mi zdrobească mie inima. *(montîndu-se).* În momentul cînd s-a măritat trebuia s-o ucid sau să mă sinucid, dar ori că n-am avut destul curaj, ori că am avut prea multă mîndrie, n-am făcut nici una, nici alta.

PERUZEANU

Nu înţeleg...

FURTUNESCU

Toate împrejurările : sălbaticii, fiarele, şerpii, crocodilii, insectele Asiei şi Africii nu m-au putut răpune şi iată-mă înapoi cu un singur gînd, cu un singur dor : s-o mai văz o dată..." [139]

În finalul piesei, după un *qui-pro-quo* spectaculos, în care chelnerul Victor se decide să-şi declare amorul, utilizînd un paragraf din *Edgar şi Fridolina sau victimele inimii...*, cu replica teribilă, *„te voi disputa cerului şi infernului !..."*, se declanşează inevitabilele recunoaşteri de personaje şi o cascadă de plînsete (de fericire) şi de leşinuri, în care cel care dă tonul este chiar eroul din Afganistan, Ulise Furtunescu.

După cum se vede, textul aparent gratuit al „farsei" lui Caragiale se raportează în permanenţă la alte două

sisteme de texte, foarte apropiate ca mentalitate și ca stil, sistemul literaturii sentimentale din *romanele foileton* și sistemul culturii de ziar, cu numeroasele lui *reportaje de senzație, cronici judiciare* și *felurimi.*

Interpretată pînă astăzi exclusiv ca *farsă,* piesa O *soacră* trebuie reconsiderată ca *parodie* a literaturii sentimentale și de consum din a doua jumătate a secolului XIX, și toate defectele care i-au fost imputate (între altele, superficialitatea, coincidențele exagerate sau procedeul leșinurilor în lanț) trebuiesc restituite contextului adevărat din care ele provin. A judeca altfel echivalează cu a comite o eroare de identitate, lucru perfect posibil în istoria unei culturi. Noi receptăm astăzi, ca literatură, texte vechi, despre care știm că au îndeplinit în trecut altă funcție decît cea estetică, și interpretăm ca opere de artă, vechi obiecte utilitare sau de cult. Unele dintre aceste „erori", care reprezintă de fapt o schimbare de destin, ca urmare a schimbării poziției, în cadrul unor serii culturale învecinate, au fost numite *„trădări creatoare"* și exemplul cel mai cunoscut care poate fi invocat este romanul *Robinson Crusoe,* consacrat ca literatură de aventuri pentru tineret, în ciuda faptului că autorul l-a conceput ca pe o parabolă socio-politică.

Mai aproape de situația noastră, romanul lui Dostoievski, *Stepancikovo și locuitorii săi* (1859), a fost citit ca un text fără referent în afara lui, pînă cînd Iuri Tînianov a dovedit, în 1921, că este vorba de o parodie a unei nuvele de Gogol [140]. Sînt cazuri în care relația dintre o parodie și seria de referință poate fi și mai complicată, și lucrul acesta se întîmplă cînd, pe parcursul aceluiași text, un autor nu se poate decide dacă trebuie să respingă sau să accepte modelul de la care a pornit. Așa de exemplu, romanul lui Wilhelm Hauff, *Der Mann im Mond* (1825), în care scriitorul german a împrumutat maniera sentimentală și chiar numele celui mai citit autor de *Unterhaltungsliteratur* din epoca sa, H. Clauren, se transformă pe parcurs, dintr-o tentativă de „mistificare" a publicului, prin imitație, într-o operă de persiflaj, iar Jules Janin, care realizează în primele capitole din *L'âne mort et la femme guillotinée* (1828) o parodie a clișeelor tenebroase din romanele negre, sfîrșește prin a

da o operă originală și stranie, considerată de unii comentatori ca anticipînd atmosfera romanelor lui Kafka.

Eșecul de receptare a parodiei lui Caragiale se poate explica prin împrejurarea că dramaturgul a fost prea repede conștient de lipsa de productivitate reală a unor norme și că a încercat discreditarea unui gen de literatură, înainte ca acesta să-și fi epuizat publicul. Mai tîrziu, cînd o receptare corectă ar fi fost cu putință, modelele parodiei au fost uitate, căci în sistemul lecturilor populare, locul foiletonului sentimental a fost luat de *romanul polițist* sau de *science fiction*.

7. COMEDIILE

„...deşi împrejurările în cari se ivesc întîmplările se deosebesc întotdeauna, întîmplările nu sunt de atîtea nenumărate feluri cum ni s-ar părea nouă, muritorilor."

I. L. Caragiale, Diplomaţie subţire **(1911).**

Pornind de la vîrsta la care Molière a compus *Preţioasele ridicole,* Voltaire stabilea în 1739, pentru toţi dramaturgii, „regula" celor 34 de ani :

> „Molière avoit alors trente-quatre ans, c'est l'âge où Corneille fit le Cid ; il est bien difficile de réussir avant cet âge dans le genre dramatique, qui exige la connoissance du monde & du coeur humain." [141]

La mai puţin de 27 de ani, Caragiale ne oferă prima sa capodoperă dramaturgică, *O noapte furtunoasă,* urmată la intervale relativ scurte de celelalte trei mari comedii, *Conul Leonida faţă cu Reacţiunea, O scrisoare pierdută* şi *D-ale Carnavalului.* Înainte de a împlini 34 de ani, între 1879 şi 1885, Caragiale se consacră aproape în exclusivitate teatrului, infirmînd regula lui Voltaire şi realizînd un număr de comedii care au rămas pînă astăzi cele mai importante din întreaga literatură română, deşi în proză sau în poezie s-au produs atîtea

modificări de gust şi atîtea opere noi au reuşit să se ridice la înălţimea celor vechi sau chiar să le întreacă.

De aceea, este surprinzător să constatăm astăzi dificultatea cu care dramaturgul s-a impus şi violenţa critică cu care au fost întîmpinate piesele sale.

Firește, bigoţii i-au privit întotdeauna cu suspiciune pe autorii de comedii şi spiritelor critice nu li s-a rezervat niciodată o viaţă prea uşoară. După cum se ştie, lui Molière i s-au reproşat obscenitatea, tonul grosolan, jocurile de cuvinte considerate licenţioase, plagiatul din Rabelais şi din *Don Quijote,* lipsa de respect faţă de biserică şi faţă de marchizi şi chiar apărătorul său, Boileau, ar fi dorit ca inspiraţia dramaturgului să ocolească zonele prea populare ale comicului. Printre marii săi detractori s-au numărat Bossuet şi Rousseau, ultimul într-o scrisoare celebră către d'Alembert, în care este condamnat teatrul în genere şi Molière în special, pentru că piesele sale ar fi fost o şcoală a viciilor şi a obiceiurilor proaste. După reprezentaţia lui *Tartuffe,* un preot a cerut într-un pamflet arderea autorului pe rug sau măcar aplicarea unei pedepse publice, iar în *Dosarul Molière,* Léon Thoorens citează din broşura unui Sieur de Rochemont cîteva fraze în care regăsim întregul repertoriu de obstrucţii al spiritelor obtuze din toate timpurile :

> „August a trimis la moarte un bufon care a făcut glume pe seama lui Jupiter şi a interzis femeilor să asiste la comedii mult mai modeste decît cele ale lui Molière. Teodosie a dat pradă fiarelor nişte farsori care au luat în derîdere ceremoniile noastre ; şi cu toate acestea, nu erau nici pe departe pe potriva vehemenţei lui Molière şi ar fi greu să mai existe o crimă ce să poată fi adăugată la acelea de care este plină piesa sa." [142]

În plus, fiind vorba de literatură, vor exista întotdeauna spirite înguste care să conteste valorile adevărate, luînd succesul altora drept propriul lor insucces. Şi totuşi, la noi nu există nici un alt mare scriitor care să fi fost întîmpinat cu mai multă neînţelegere şi mai puţină lipsă

de respect decît Caragiale, cu ocazia primelor reprezentații ale pieselor sale. În 1879, cînd s-a jucat *O noapte furtunoasă,* dramaturgului i s-a reproșat faptul că se abate de la direcția inaugurată de traducerea *Romei învinse,* care sugera o carieră de scriitor ortodox, și că se întoarce la glumele ușoare din *Claponul :*

„Mărturisesc că mi-e cam rușine să povestesc aici asemenea lucruri. Ei bine, eram o mie de persoane aseară, bărbați, femei, băieți, fete chiar, care ascultau cu rușine dezvoltarea acestor simtimente înalte, prezintate în stilul cunoscut al *Claponului.*

Oare acestea sunt moravurile ce trebuie înfățișate unui public pe o scenă care răsună încă de gîndirile mărețe ale *Romei învinse ?* [...]

Oricine se va mira că acela chiar, care a scris frumoasele versuri din *Roma învinsă,* a consimțit să-și mînjească pana, umedă încă de lacrămele vestalei jertfită celei mai sinte superstiții, cinstea națională, amorul patriei. [...]

[...] piesa de aseară este o încercare nenorocită a unui tînăr care arătase în traducerea *Romei învinse* un adevărat talent de scriitor [...]." [143]

Chiar în ipoteza că toate aceste observații au fost formulate cu ipocrizie, de un critic care, nemaiaflîndu-se în relații bune cu dramaturgul, a pus reaua-voință înaintea oricărui alt sentiment, este pentru prima dată cînd distincția între stilul „înalt" și stilul „umil" este utilizată împotriva lui Caragiale și cînd i se reproșează faptul că a înșelat o anumită așteptare, „coborîndu-se" la nivelul literaturii umoristice din *Claponul.*

Dar obiecția cea mai categorică s-a referit la pretinsa lipsă de moralitate a comediilor lui Caragiale, pline de încornorați naivi, de amanți fără scrupule și chiar de femei cu moravuri ușoare, ca Didina Mazu sau Mița Baston, despre care n-ar fi trebuit să se vorbească pe scena Teatrului Național, ci în bîlciurile de la marginea orașului. Din acest punct de vedere, atacurile cele mai violente au fost îndreptate împotriva *Nopții furtu-*

noase și a comediei *D-ale Carnavalului,* în care critica a refuzat să vadă altceva decît imoralitate și trivialități. În 1879, chiar Slavici, colegul de la *Timpul* al lui Caragiale, și-a manifestat intransigența față de imoralitatea personajelor din *Noaptea furtunoasă,* față de reacția de aprobare a publicului, la reprezentarea pe scenă a acestor imoralități și față de unele *„părți mai îndrăznețe"*, pentru care a recomandat *„ștergerea"* [144].

Tipică pentru atmosfera de după spectacolele din 1885, cu *D-ale Carnavalului,* este „cronica" teatrală din ziarul liberal al lui I. C. Fundescu, *Telegraphul,* la care tînărul Caragiale a colaborat în 1873/1874, și care reproduce cu evidentă satisfacție din principalele cronici negative ale momentului, pentru a da iluzia unei zdrobitoare unanimități :

> *„D-ale Carnavalului,* noua comedie în trei acte a d-lui I. L. Caragiali, a făcut în cele două reprezentații ce au avut loc pînă acum, un *fiasco* complect. Niciodată, pe o scenă din România, o piesă n-a fost primită cu mai mare indignare — dar, ce e drept, nimeni nu îndrăznise pînă acum să prezinte publicului o asemenea producție. Atît de rușinoasă a fost căderea nenorocitei piese, încît orice critică din partea noastră n-ar avea loc, căci e greu de lovit o plăsmuire care a fost fluierată cu atîta nemilă de spectatorii lojelor și ai primelor staluri.
>
> Comitetul teatral e în adevăr nenorocit în alegerile sale, în premiările pe care le face. Deunăzi căzu *cu destul succes* drama *națională : Fata de la Cozia* [de Iuliu I. Roșca] ; astăzi premiata — cu 1500 de lei — comedie *D-ale Carnavalului,* a căzut cu o strălucire mai mare decît a luminei electrice introdusă de curînd la Teatrul Național.
>
> Nu ne mirăm decît de un singur lucru (și constatăm în aceasta nedreptatea publicului nostru) cum a putut suferi celelalte «hapuri», nici mai bune nici mai rele decît *D-ale Carnavalului : O noapte*

furtunoasă și *O scrisoare pierdută* ? Trebuia să fie indulgent pînă la sfîrșit — sau să nu fie deloc.

Se vede că și în cestiunile artistice, gîndul cel bun nu-i vine românului decît la urmă de tot.

Dar... am spus că nu ne place să lovim în cei căzuți jos. Fiind însă datori a da cititorilor o ideie despre ceea ce e noua comedie reprezintată de trupa de la Teatrul Național, credem de cuviință a cita opiniunile confraților noștri asupra acestei piramidale și archiobscene produceri «literare».

«Aseară, scrie *Națiunea,* piesa d-lui I. L. Caragiale, *D-ale Carnavalului* a căzut într-un chip zdrobitor.

Cu tot numele simpatic al autorului, publicul a fost atît de indignat, încît în actul al III-lea a fluierat.

Autorul a fost scos la sfîrșit, de către publicul galeriei, în mijlocul sîsîiturilor generale și a multor fluierături.

Comitetul care a premiat această piesă cu 1.500 lei, a dovedit încă o dată nepriceperea sa.»

«Aseară, zice *România,* s-a reprezintat, la Teatrul Național, cea de a treia piesă a d-lui Carageali intitulată : *D-ale Carnavalului.*

Pe cît au fost însă de mari laudele din ajun, pe atît și fiascul a fost mai complect.

O viață de bărbierie, cu scoateri de măsele, cu bătăi și cu scenele cele mai destrăbălate ale femeilor de mahalale, a fost adusă pe scena Teatrului Național. Scrisă într-o limbă stricată cu toate banalitățile și absurdițățile de pe la bariere, noua piesă nu are nici un scop, dar absolut nici unul.

Se face oarecare chef la spectacolul ei, de către publicul din înălțimea galeriei, însă, ea ar avea o reușită mai mare și mai sigură la marginele orașului, nu pe scena Teatrului Național, unde se pretinde a se face o școală.

Ne mirăm cum a putut comitetul Teatrului să premieze o asemenea piesă.»

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

«Comitetul teatrelor — zice organul social-democratic *Drepturile omului*, unul din admiratorii cei mai intuziaşti ai d-lui Caragiali — nu lasă să-i scape nici o ocaziune pentru a-şi dovedi incapacitatea.

Astfel, piesa d-lui Caragiali *D-ale Carnavalului*, premiată de onor. comitet cu 1500 lei, şi reprezintată aseară pe scena Teatrului Naţional, a făcut un fiasco complect.

Piesa a fost fluierată.

Cu toate acestea publicul, care ţine mult ca pentru un leu sau doi să vadă şi pe autor, a strigat pe autor, care a ieşit.

Drept să spunem, nu se aşteptase la o aşa cădere. D. Negruzzi se poate consola acum, căci este în bună companie.»

România liberă, organul salonului-uzină în care se fabrică aceste produceri, constată numai că *D-ale Carnavalului* n-a avut *atîta* succes ca celelalte comedii ale d-lui Caragiali ; — dar acest *atîta* din partea organului *Junimii* e mai elocinte decît tot ce s-ar putea zice în privinţa piramidalei produceri.

Se vede, în sfîrşit, că nici la noi urciorul nu merge de multe ori la apă !"[145]

În felul acesta, deşi ne aflam pentru prima dată în faţa unui repertoriu coerent de piese originale, plasate în raport cu teatrul precursorilor în aceeaşi situaţie în care se găseau poeziile lui Eminescu faţă de poezia postpaşoptistă sau faţă de poezia lui Alecsandri, în perioada în care au fost scrise, în jurul comediilor lui Caragiale a fost întreţinută în chip sistematic o atmosferă de scandal şi de contestare, căreia autorul putea să-i facă cu greu faţă şi care a avut ca rezultat intimidarea publicului, scoaterea pieselor din repertoriul Teatrului Naţional şi reprezentarea lor pe celelalte scene din Bucureşti sau din ţară.

Să fi fost oare numai „imoralitatea" răspunzătoare pentru asprimea acestui tratament ?

Să acceptăm că între 1879 și 1885 moravurile au fost mult mai puțin îngăduitoare decît astăzi, femeile „mai rușinoase" și caracterul bărbaților mai rezolut, deși în comparație cu „licențele" lui Caragiale, unele din glumele comediilor mai vechi ale lui Alecsandri au avut un înțeles și mai „nerușinat". Să admitem și faptul (valabil mai ales în cazul *Nopții furtunoase*, unde prima versiune a piesei, cu incendiul de la cherestegerie și cu unele replici mai tari s-a pierdut) că ne aflăm în situația de a compara texte ulterioare, cu impresiile cronicarilor de la premieră. Importantă va fi fost și nuanța de joc a actorilor sau regia, care astăzi ne scapă aproape în întregime. Din diversele cronici pe care le cunoaștem mai putem doar reconstitui că *„modul cum* [actorul Iulian] *pronunță vorba* «rezon» *făcu să se zguduie sala de aplauze"*, că Veta apărea la un moment dat cam răvășită sau că scena finală a patului, cu legătura de gît a lui Chiriac, a provocat împotrivirile cele mai înverșunate. Cu toate acestea, reacția negativă a celor mai mulți cronicari este prea exagerată, ca să nu bănuim că alături de tema așa-zisei imoralități, ceea ce a supărat mai mult a fost cea de-a doua temă, de natură politică. E aproape sigur că dacă s-ar fi abținut să facă aluzii politice, să rîdă de Constituția de la 1866, de 11 februarie, de statua Libertății din Ploiești, de garda cetățenească a partidului liberal sau de *Vocea Patriotului Națională*, și s-ar fi rezumat la legătura de gît a lui Chiriac sau la escapadele amoroase ale lui Rică, dramaturgul n-ar fi întîmpinat atîta rezistență și n-ar fi fost declarat imoral. Căci ceea ce supără cu adevărat nu este dezvăluirea imoralității private, împrejurarea că Veta își înșală bărbatul sau că Jupîn Dumitrache vorbește urît despre „bagabontul" de la Iunion, ci dezvăluirea imoralității din viața publică, faptul că alegerile pot fi cu ușurință măsluite, că partidul din *Scrisoarea pierdută* este totuna cu Zoe, cu Trahanache și cu feciorul lor care studiază la facultate, că privilegiile și furtul din bugetul unei colectivități au devenit moduri prin care cei puternici își răsplătesc subalternii zeloși în exercițiul funcțiunii sau că indivizii pot fi cu ușurință manevrați și făcuți să se închine obedienți în fața ziarelor și a tuturor celorlalte

instrumente ale îndoctrinării politice. De cele mai multe ori, aparențele reușesc să ne înșele. Dar cine se preface că dorește să asaneze moravurile private, interzicînd utilizarea unor cuvinte sau expresii pe motiv că ar fi triviale, urmărește de fapt să-i intimideze pe oameni din punct de vedere social, obligîndu-i să gîndească și să acționeze într-un singur fel. Mai mult, în toate timpurile imoralitatea celor puternici a avut pretenția să fie luată drept moralitate, iar cei care au îndrăznit să se împotrivească acestor pretenții au fost declarați imorali. Din acest punct de vedere, „lipsa de moralitate" a lui Caragiale seamănă foarte mult cu „imoralitatea" celorlalți mari autori de satire și comedii, Molière, Swift, Voltaire. Toți au avut curajul să gîndească altfel și să ignore tabuurile, expunîndu-se unor primejdii care au rămas în esență aceleași : persecuția discretă sau fățișă, pierderea privilegiilor sociale și materiale, controlul sever al ideilor și al operelor literare și, nu de puține ori, punerea lor sub semnul interdicției.

În 1885, din considerente tactice, Maiorescu a negat că literatura lui Caragiale ar avea vreo legătură cu *politica de partid.* Cu politica de partid poate că nu, dar cu politica în genere, cu siguranță, așa încît ar fi o eroare să ignorăm acest aspect central al întregii sale literaturi. După premiera *Nopții furtunoase,* autorul a fost acuzat că lucrează *„sub influența nouei direcțiuni din Iași, transferată actualmente la redacțiunea unui oarecare ziar ultra reacționar din București"* [146], *Timpul,* iar în 1884, după reprezentarea *Scrisorii pierdute, Telegraphul* i-a reproșat lui Caragiale că amestecă politica în literatură, dintr-o perspectivă neclară, fără a lua parte hotărîtă unui anumit partid :

> „E vie în tot și rîdem mult în comedia *O scrisoare pierdută,* a d-lui Caragiali, dar plîngem intenționea ascunsă a autorului d-a glorifica coteriele și d-a face politică veninoasă în operele sale literare. Și dacă o face, de ce nu o face franc, leal ? și de ce aruncă, în cîntarul cu care își împarte patimile, fără șir și hotărîre, cînd într-o parte cînd într-alta,

muşcătoarele sale stigmatizări ? Acesta e un defect cari întunecă limpeziciunea producţiunei sale."[147]

Chiar Gherea şi-a exprimat regretul că dramaturgul ilustrează în literatura sa idei conservatoare şi că persiflează, în *D-ale Carnavalului,* unele idei democratice, pe care le pune fără rost în gura Miţei Baston.

Dar lucrurile nu s-au oprit la aspectul obiecţiilor teoretice sau la ipocrizia apărătorilor moralei publice, căci autorul a fost ameninţat cu bătaia, iar camerelor şi guvernului (liberal) li s-a recomandat, pe considerente patriotice, să nu mai acorde subvenţii Teatrului Naţional :

> „Suntem siguri că Guvernul şi Camerile au prea mult patriotism pentru ca să nu acorde mijloace de subzistenţă unui theatru ce ar continua a debita asemenea producţiuni de morală, nimicirea unei astfel de scene fiind în avantajul Societăţei." [148]

A *„nimici"* ceea ce nu-ţi convine, a-ţi reduce adversarii la tăcere sub pretext că sînt imorali atunci cînd vorbesc despre imoralitatea din jurul lor, iată o reacţie care seamănă cu furia bigoţilor de pe vremea împăratului Teodosie sau a lui Molière şi care arată că *„deşi imprejurările în cari se ivesc întîmplările se deosebesc întotdeauna, întîmplările nu sunt de atîtea nenumărate feluri cum ni s-ar părea nouă, muritorilor."* [149]

În *Orthonerozia* lui Hasdeu, un personaj enumeră limbile străine pe care le-ar cunoaşte protejatul său, realizînd, spre hazul spectatorilor, o serie lungă, prin repetarea aceloraşi elemente, după reţeta clasică a „socotelii încărcate". Dar episodul steagurilor din *Scrisoarea pierdută,* foarte asemănător cu ceea ce se petrecuse în realitate cu ocazia vizitei la Bucureşti a ţarului Alexandru, în timpul primariatului lui C. A. Rosetti [150], este un caz tipic de manevrare frauduloasă a unor fonduri publice destinate propagandei, iar în 1879, toată lumea ştia că *garda civică,* ridiculizată de Caragiale în *Noaptea furtunoasă,* devenise un instrument de manipulare electorală şi de intimidare politică a opoziţiei. Vizîndu-i pe

conservatori, N. T. Orăşanu exprimase în felul său pitoresc această convingere încă din anul 1875, într-un *Dicţionar politic* („*Garda e un corp de oameni armaţi tot de naţiune, / Ce pîndeşte pe tiranul cel cu rea intenţiune. / Garda civică e trupă de cetăţeni din oraş, / Condusă de capi de bande, şi de ex-puşcăriaşi. / Căci altmintreli ce s-ar face un guvern cum avem noi, / Dacă n-ar pune în gardă comandanţi p-ai lor ciocoi?*“ [151]), iar la începutul anului 1879, principalele ziare cotidiene din capitală, *Binele public*, *Războiul*, *Telegraphul*, polemizau cu aprindere în legătură cu conduita membrilor ordinari ai acestei organizaţii şi cu abuzul de autoritate al unora dintre liderii ei :

> „Garda orăşenească, spre a constitui un element al puterii armate, spre a putea servi într-un moment dat ca apărător al oraşelor în contra unui pericul eventual, ar trebui înainte de toate, să fie pătrunsă de spiritul de disciplină, apoi să fie în stare d-a mînui arma ce i s-a încredinţat, în fine a i se da mai multă importanţă şi mai mare atenţiune din partea puterilor constituite.
>
> Dacă s-ar obiecta că, la caz de trebuinţă, corpurile de gardă vor fi gata a-şi face datoria, vom răspunde că nimeni nu e-n stare a asicura că majoritatea gardiştilor pot încărca armele şi ştiu şcoala de soldat sau de companie.
>
> În toate ocaziunile vedem, la parade că gardiştii nu sunt în stare să ţină arma pe umăr, că ofiţerii nu pot să comande nimic, că nu-şi cunosc nici chiar locurile înaintea trupei, încît au ajuns a da motive de distracţie ofiţerilor şi soldaţilor din armată.
>
> [...] Să nu se parodieze legea, numindu-se ca şefi superiori persoane care nici nu se pricep la comandă, nici nu pot să administreze. Legiunile gardei sunt organizate azi nu pentru servici de gardă, ci pentru servici de alegeri.“ [152]

Tot în legătură cu garda civică, în 1883, corespondentul din Bucureşti al revistei *Familia*, Iuliu I. Roşca, îşi amintea de incidentele de la premiera *Nopţii furtunoase*,

conferind deplină credibilitate amintirilor de mai tîrziu ale actorilor Aristizza Romanescu și Constantin Nottara:

„Mi-aduc aminte că, acum patru ani, în seara cînd această piesă s-a dat pentru întîia oară la Teatrul Național, sala era plină : cu vîrf și îndesată, dacă ne putem exprima astfel. Cu trei zile nainte nu se mai găsea nici un bilet. Pentru că autorul făcea parte dintre scriitorii «Timpului», organul partidului zis al Albilor, al conservatorilor, și pentru că se răspîndise vorba că piesa lovea în instituțiunea gardei cetățenești, cuprinzînd și mai multe neplăcute aluziuni la guvernanți, toți cetățenii gardiști : băcani, cîrciumari, chiristigii ș.a., toți de la căpitani în sus, erau în păr de față, gata să strige «scandal». Și abia cortina se coborî și o ploaie de șuierături începu ; dar alta de aplauze 'i răspunse și seara se termină în mijlocul acestei îndoite manifestațiuni. Înțelegeți că aceasta, în loc d-a face să cadă piesa, 'i mări și mai mult popularitatea și chiar din aceea seară biletele erau toate vîndute și pentru a doua reprezentațiune. Și atunci succesul piesei a fost desăvîrșit. Dar cînd fu a se juca pentru a treia oară, ea se interzise din poruncă venită de sus, ca fiind imorală și ca lovind în instituțiunile țării. Asta însă n-a împiedicat-o de a se juca aiurea, pe alte scene, asupra cărora guvernul n-avea nici o influență, ele nefiind subvenționate de stat — și totdeauna cu succes." [153]

Caragiale însuși s-a mîndrit cu faptul de a fi fost singurul autor român fluierat de opoziție și amenințat cu bătaia, iar o notă din *Timpul* întărește presupunerea că *Noaptea furtunoasă* a fost scoasă de pe afiș din motive politice. Aproape același lucru s-a întîmplat șase ani mai tîrziu cu piesa *D-ale Carnavalului*, înlocuită la a treia reprezentație cu drama lui V. Alecsandri, *Ovidiu*.

În 1879 i s-a mai reproșat dramaturgului, pentru prima dată, și faptul că, ocupîndu-se de defectele trecătoare ale oamenilor, și nu de cele eterne, riscă să realizeze o operă fără viață lungă, idee care, după cum știm,

ocupă un loc central în argumentația tuturor detractorilor lui Caragiale :

„Autorul avut-a suprema fericire a rîde și biciui un *cusur* din acelea, care sunt inerente naturei umane în toate locurile și în toate timpurile ? Comedia sea va conținea tipuri și va desfăta continuu pe cel ce privește într-însa defectele ce poate și el are ? Ea va deveni, pentru gloria autorului său, ca multe din comediele nemuritorului Molière, un *monumentum aere perennium* [sic]. Biciuește numai defecte trecătoare, ridiculele efemere ? Ea va fi înțeleasă, gustată, aplaudată, cît acele defecte și acele ridicule vor subzista. [...]

Ultimului fel de comedii aparține și aceasta de care vorbim." [154]

Or, fascinant este tocmai faptul că deși este plin de aluzii politice și de întîmplări scoase din realitatea imediată, teatrul lui Caragiale continuă să ne vorbească și astăzi, cu aproape aceleași elemente cu care a făcut-o și în trecut. Cum se explică lucrul acesta ?

Firește, literatura a putut fi considerată în toate timpurile ca o sursă importantă de cunoaștere a moravurilor și chiar a istoriei unor epoci mai îndepărtate. Cînd Dionysos, tiranul Siracusei, a vrut să cunoască obiceiurile, caracterul și organizarea poporului atenian, prietenul său, filozoful Platon, i-a recomandat ca principal izvor de informație comediile lui Aristofan. La noi, legătura profundă dintre literatura lui Caragiale și politică sau istorie a fost evidențiată chiar de primii ei cercetători, Ibrăileanu sau Horia Petra-Petrescu :

„Scrierile lui Caragiale sînt strîns legate de istoria României. De aceea nu este posibil să scrii despre cursul dezvoltării lor fără a lua în considerație trecutul și situația actuală a poporului român, după cum nu pot fi înțelese comediile lui Molière, fără cunoașterea hotelului Rambouillet, a prețiozității din

acea vreme, a sprijinului pe care Ludovic al XIV-lea îl acorda literaților sau a luptelor lui Molière împotriva Tartuffilor epocii sale." [155]

Același lucru l-a susținut mai tîrziu și Tudor Vianu, în *Istoria literaturii române moderne :*

„Nu va fi posibil să se scrie istoria socială a veacului nostru al XIX-lea fără o continuă referință la opera lui Caragiale." [156]

Chiar Paul Zarifopol, pentru care esențial era principiul deosebirii dintre caracterul estetic și cel documentar al unui text, a vorbit despre „relativitatea istorică" a literaturii lui Caragiale, utilizînd argumente foarte asemănătoare cu acelea ale criticilor sociologi :

„Pentru filologii viitorului depărtat, cînd se vor sili, după cum le e meseria, să închipuie, în scheme și fantasme fragmentare, ceea ce trăim noi astăzi și am trăit ieri și dăunăzi, consemnarea gîndirii și simțirii noastre, a acestora care am fost contimporani maturi ai lui Caragiale și suntem și ai generațiilor tinere de care opera lui începe acum a se îndepărta, va fi un material ce, mai adînc poate decît oricare altul, va lumina și va colora viziunea lor istorică despre vremile noastre." [157]

În comparație cu celelalte exemple pe care le-am discutat, tipul acesta de lectură reprezintă un caz invers de *„trădare creatoare"*, cînd un text artistic sau literar este considerat ca document social și istoric. Dar teatrul lui Caragiale continuă să ne vorbească în primul rînd ca *text artistic,* chiar dacă, privit dintr-o altă perspectivă, el poate funcționa și ca *document.* Să examinăm de aceea unul din cazurile cele mai clare, acela al *gărzii civice* din *Noaptea furtunoasă.*

După cum se știe, *garda civică* sau *cetățenească* s-a constituit ca instituție paramilitară în anul 1848, pentru

a sprijini revoluția noastră burghezo-democratică. Ea a fost reorganizată oficial în anul 1866, după modelul gărzilor civice înființate de francezi în timpul revoluției din 1789 și, după ce a jucat un rol pozitiv în primii ani de după înlăturarea lui Cuza și în timpul războiului de independență din 1877—1878, ea a devenit un obiect de dispută între aripa liberalilor radicali ai lui C. A. Rosetti și aripa de dreapta, condusă de Ion C. Brătianu, fiind desființată în anul 1884, cu ocazia revizuirii Constituției[158].

E de presupus că vorbind despre această organizație în comedia *O noapte furtunoasă,* Caragiale sconta pe o lectură anecdotică și pe satisfacția reală pe care o au întotdeauna cititorii sau spectatorii atunci cînd pot identifica în viață, întîmplări și personaje dintr-un text ficțional. De altfel, această tehnică a construcției unui text pe temeiul existenței unor informații prealabile, în repertoriul de cunoștințe generale ale unor cititori/spectatori, reprezintă în teatru un procedeu foarte vechi și exemplul cel mai clar care poate fi invocat este acela al tragediilor antice cu subiect mitologic.

Dar este evident că introducerea instituției gărzii civice în comedia lui Caragiale are o semnificație care depășește apetitul realist al cititorilor și care trebuie căutată în text și în cîmpul de relații ficționale creat de acesta. Căci *garda civică* este prezentă în comedie nu numai pentru istoria ei anecdotică și pentru faptul că fiecare spectator putea să recunoască în ea o realitate foarte vie în 1879, dar mai ales pentru atitudinea unor personaje principale, în raport cu ea.

Dacă vom examina din acest punct de vedere ce se întîmplă în *Noaptea furtunoasă,* vom observa că tejghetarul Chiriac întreține cu abilitate la stăpînul său o adevărată psihoză militară, vorbindu-i sistematic despre exerciții și ronduri de noapte, sau despre Tache Pantofarul, împotriva căruia trebuie emis mandat de arestare, pentru că nu vrea să iasă la *„izirciț"*. Atunci cînd este îndemnat de Chiriac să facă noaptea toate posturile, Jupîn Dumitrache poate fi convins că această pretenție reprezintă o consecință firească a zelului militar al

subalternului său și al importanței pe care el însuși o acordă gărzii :

JUPÎN DUMITRACHE

„Nene Nae, auzișî cum îmi poartă Chiriac de grija rondului ? Ei ! i-e tot frică să nu uit reglementul. Are ambiț băiatul, ca să fie compania noastră ceva mai abitir din toate. Gîndești dumneata că mai primeam eu să fiu căpitan dacă nu-l alegea pe el sergent ? Știi cum a regulat compania ? E prima domnule, poci să zic..."[159]

Dar de fapt, în timp ce Jupîn Dumitrache își exercită funcția de comandant din convingere și cu oarecare mîndrie, pentru Chiriac garda este o formă care și-a pierdut de mult orice conținut, un pretext cu ajutorul căruia naivul soț poate fi ținut departe de casă. Pentru aceste două personaje, garda este o noțiune cu semnificații diferite și cînd vorbește despre posturi, cu excepția lui Dumitrache, toată lumea înțelege la ce se gîndește de fapt Chiriac.

Astăzi s-ar putea să ne scape faptul că Tache Pantofarul era finul lui Popa-Tache, celebrul agent electoral al partidului conservator și prin urmare om *„de-al ciocoilor"*, care trebuia adus la sentimente mai bune prin cît mai dese convocări la *„izirciț"*. De asemenea, puțini sînt cei care mai știu că Maiorescu sau Caragiale însuși s-au aflat în postura lui Tache Pantofarul și au fost supuși, cam în aceeași perioadă, unui tratament asemănător. Dar atitudinea diferită a celor două personaje literare față de aceeași instituție reprezintă în esență o observație morală, care continuă să ne vorbească și astăzi, căci în fond vor exista întotdeauna oameni care se vor devota unor acțiuni, unor idei sau unor instituții, și oameni care se vor mulțumi să profite de pe urma lor.

La Caragiale, observația realistă este dublată aproape întotdeauna de observația adîncă a unui moralist care produce texte cu ofertă multiplă și de aceea obiecția făcută în legătură cu orizontul restrîns al comediilor sale este lipsită de sens. În realitate, ca și în cazul clasicismu-

lui francez, „miracolul" realizat de comediile lui Caragiale este acela de a fi conciliat un teatru riguros și profund, în ciuda aparențelor de simplitate, cu un public popular prin structura majorității sale și, prin aceasta, iubitor de reprezentații cu aspect cît mai colorat.

În fine, după reprezentațiile din 1879—1885 s-a mai făcut reproșul că dramaturgul se repetă, lucrînd cu un număr limitat de situații și de tipuri, fapt reținut și de Maiorescu în treacăt, în studiul său din 1885, în formula *„monotoniei figurilor înfățișate"*.

Deși lasă impresia că are un caracter tehnic și că, în felul acesta, exprimă un adevăr și nu o constatare subiectivă, observația în legătură cu repetiția sau cu numărul limitat al situațiilor și al tipurilor lui Caragiale este gratuită dacă se păstrează în afara unui sistem de referință cît de cît circumscris. Căci teatrul (și într-o măsură și mai mare comedia) presupune un număr de exigențe și de convenții care limitează de la început dorința de „complexitate" a criticilor și face ca problema aceasta să se pună în chip diferit pentru teatru sau pentru proză, iar în cazul teatrului, pentru tragedie, comedie sau farsă.

Oricît ar părea de curios, ca și *romanul polițist* sau *povestea populară, comedia* presupune un grad ridicat de convenționalitate, încît invenția este posibilă aici numai în marginea unui sistem riguros de stereotipii. Orice s-ar întîmpla pe parcurs într-un roman polițist, într-un basm sau într-o comedie, oricîte peripeții ar încerca să schimbe existența eroilor, în cele din urmă mecanismele de gen trebuie să funcționeze corect, criminalul trebuie să fie prins, binele trebuie să iasă învingător asupra răului și, în basm, ca și în comedie, eroii sînt obligați să se căsătorească și să fie fericiți.

În biologie sau în cibernetică, tendința de refacere a unui echilibru sau sistem temporar perturbat poartă numele de *homeostază* și unii teoreticieni aplică principiul acesta și în cazul literaturilor de un anumit tip.

În înțelesul acesta, un basm care să înceapă ca poveste, pentru a se sfîrși cu moartea tragică a personajelor principale nu e de conceput decît în glumă și același lucru se întîmplă cu majoritatea comediilor care, în se-

colul XIX, trebuiau să înceapă printr-o expoziție clară, să nu încarce acțiunea cu un număr prea mare de intrigi și să se încheie cu una sau mai multe căsătorii, în scena finală a ultimului act, în care trupa de actori se prezenta spectatorilor *au grand complet*.

Fiind vorba de un spectacol care se desfășoară într-un interval de timp relativ scurt și pe o suprafață scenică redusă, exigențele genului se manifestă cu destulă intoleranță prin faptul că numărul personajelor, decorul care indică locul acțiunii, peripețiile și numărul de intrigi nu pot depăși anumite valori, fără să intre în conflict cu puterea de concentrare a spectatorilor și cu regulile elementare ale bunului-simț.

Pentru epocile în care teatrul a parcurs un proces mai îndelungat de instituționalizare, exigențele acestea se pot constitui într-un sistem de reguli pe care dramaturgii se străduiesc să le respecte și acesta este cazul celebru al clasicismului francez în care, în afara exigențelor tehnice și ale verosimilității, funcționează și un număr de exigențe morale sau de gust, exprimate prin noțiunea de *bienséances*. Mai mult decît în cazul oricărui alt gen literar, în cazul comediei un *cod tehnic* se poate întîlni cu o *normă estetică*, pentru a limita, din principiu, libertatea de mișcare a oricărui creator[160].

La noi, a vorbi despre numărul limitat de situații și de personaje, despre repetiții și stereotipii nu poate avea sens decît dacă ne vom raporta la convențiile genului, la contemporani, precursori și, în cazul în care urmărim să fim pe deplin riguroși, la întregul repertoriu de comedii jucate pe scenele din București, în ultimul sfert al secolului XIX, adică în perioada cu care poate fi comparat Caragiale.

Or, din punct de vedere tehnic, în raport cu toți contemporanii sau cu precursorii săi și mai ales în raport cu Alecsandri, care reduce comicul la un sistem de opoziții exagerate *tare/aparte, vechi/nou, bătrîni/tineri, orășeni/provinciali* sau la supralicitarea vorbirii străinilor (procedeu ironizat de Hasdeu încă din 1863), Caragiale realizează piesele cele mai complexe, punînd numărul cel mai mare de probleme dramaturgice, strălucit rezolvate și

reușind să concilieze pretențiile publicului larg, cu rigorile impuse de convenționalismul teatral.

Cel mai simplu argument în favoarea complexității pieselor sale îl reprezintă numărul relativ mare al personajelor episodice, neincluse pe *afiș*, și dintre care unele se află la o distanță foarte mică, în spațiu și în timp, de scenă sau de locul acțiunii, ca Țircădău care, în *Noaptea furtunoasă*, provoacă scandal „în culise" și o amenință pe Zița cu șicul de la baston (*„Lasă, cocoană ! poate că să mor și să nu ți-o fac !"*).

În *Noaptea furtunoasă*, pe lîngă cele șapte personaje propriu-zise ale piesei, mai sînt citați Tache Pantofarul, care nu vrea să iasă la *„izirciț"*, *„mă-sa"*, care susține că Tache e bolnav de lingoare, Popa Zăbavă de la Sfîntul Lefterie și Popa Tache, nașul Pantofarului, Ghiță Țircădău, *mitocanul* și *pastramagiul* Ziței, și Dincă binagiul, care bate pe dos numărul casei lui Dumitrache, provocînd întreaga încurcătură.

Aceeași este situația în cazul *Scrisorii pierdute*, unde alături de cele unsprezece personaje și de feciori mai apar negustorul evreu, care a plătit cele 44 de steaguri de la luminație, nevasta lui Ghiță și cei nouă copii, d. Tăchiță, Petcuș și Zapisescu, care joacă stos în casa lui Cațavencu, sau Popa Pripici, care aruncă chibritul aprins pe fereastră, în ochii lui Pristanda, și mănîncă bătaie de la dăscălime spre sfîrșitul piesei, *dobitocul* de pe maidan, peste care cade polițaiul în exercițiul funcțiunii, feciorul de la facultate al lui Trahanache, cu savantele lui moralități (*„Tatițo, unde nu e moral, acolo e corupție, și o soțietate fără prințipuri, va să zică că nu le are !..."*), Ienache Siripeanu, electorul potențial al taberei lui Trahanache, pentru că *„are proces cu epitropia bisericii, săptămîna viitoare..."*, ministrul care îl poate chema în orice moment pe Tipătescu la telegraf și doctorul din actul al II-lea, care o înștiințează pe Zoe, tot „în culise", că Pristanda a călcat casa lui Cațavencu, i-a făcut percheziție și l-a arestat.

În fine, în *D-ale Carnavalului*, în spatele scenei se mișcă spițerul Frichinescu, din actul I, care mijlocește contabilitate dublă cu abonamentul de frizerie, ceilalți

spițeri din oraș, cu care se consultă Iancu Pampon pentru a elucida cazul, colegul de la percepție al Catindatului, expert în tainele metodei lui Matei, Nenea Iancu, epitropul Catindatului, care supraveghează de la Ploiești cariera bucureșteană a nepotului (*„Am aflat că umbli prin cafenele și pe la baluri; dacă mai aflu astfel de chestii, nu-ți mai trimet nici un gologan, viu să-ți lungesc urechile; te iau înapoi la prăvălie, și te pui la ipitropie, măgarule...“*) sau servitoarea Didinei, care este interogată ca la poliție de Iancu Pampon și după ce primește o pereche de palme face mărturisiri complete.

În ciuda unui loc unic al acțiunii sau al unor modificări de decor foarte mici, Caragiale reușește să adîncească scena nu numai prin numărul mare de personaje episodice, dar și prin *teichoscopie* sau prin narațiunea retrospectivă a unor martori care au trecut printr-un spațiu plasat în afara incintei de joc, grădina Iunion, a lui I. D. Ionescu, unde se cunosc Zița și Rică Venturiano, vastul labirint de străzi din Dealul Spirii, prin descrierea căruia dramaturgul reușește să mute scena, aproape ca într-un roman, din sala Teatrului Național de pe Calea Victoriei, la locul „adevărat“ al acțiunii, *despărțirea* lui Ipingescu și prăvălia cu mulți mușterii a madamei, de la care Spiridon cumpără *Vocea Patriotului Naționale*, în *Noaptea furtunoasă*, iar în *Scrisoarea pierdută* locuința lui Cațavencu din dosul Primăriei, unde se adună dăscălimea înainte de alegeri, redacția *Răcnetului Carpaților*, în vitrina căreia urmează să fie expus documentul compromițător interceptat de Cațavencu, orașul de provincie văzut din trăsura prezidentului Trahanache, la luminație (24 ianuarie), arestul lui Pristanda, cu *hîrdăul lui Petrache*, poșta de la care Brînzovenescu și Farfuridi vor să expedieze telegrama iscălită anonim, localul unde Cațavencu subtilizează, *„la o țuiculiță“*, scrisoarea găsită de Cetățeanul turmentat și larga perspectivă a orașului de la centru, în care este proiectată acțiunea piesei, după apariția lui Dandanache.

Prin citarea tuturor acestor personaje și spații absente, Caragiale reușește dubla performanță de a pune *scena* în legătură cu *lumea* și de a satisface pe o cale foarte

subtilă gustul publicului obișnuit pentru figurile secundare numeroase și pentru schimbările frecvente de decor din piesele *à tiroirs*, fără să intre în conflict cu pretențiile de rigoare și de claritate ale pieselor *bine făcute*. De aceea, comediile lui Caragiale, departe de a fi monotone, pot fi plasate în punctul greu de atins al unei sinteze armonioase între idealul clasic al simplității și idealul shakespearian al realismului și al abundenței, înainte ca vreun alt autor să fi reușit să ilustreze la noi, cu competență, vreuna din aceste două alternative.

Nepotrivit este reproșul monotoniei și în ce privește construcția propriu-zisă a comediilor lui Caragiale, dramaturgul fiind în realitate un mare maestru al unității de interes, al justificării intrărilor și ieșirilor în scenă, al loviturilor de teatru, al peripețiilor și al unor extraordinare scene *à faire*. Cu foarte puține excepții, toate obstacolele care decurg din absența unui *mediator* în piesa de teatru, utilizarea *narațiunii* și a indicațiilor de regie, distribuția *„informației pentru spectator"*, anunțul intrărilor și ieșirilor, sistemul de relații *tare/aparte* sau *tare/încet*, sînt rezolvate de Caragiale într-o manieră care face inutilă orice observație. Dacă ne vom referi numai la relația dintre *dialog* și *narațiune*, va trebui să constatăm că nimeni nu a mai reușit să alterneze ca el, de-a lungul unui act sau chiar în interiorul unei singure scene, momentele dinamice cu momentele (scenele) de deliberare sau de necesitate, cum le numește Scherer. Scena I din *Scrisoarea pierdută* este din acest punct de vedere o capodoperă de rafinament tehnic, iar în *Noaptea furtunoasă* dramaturgul reușește performanța de a atribui fiecărui personaj cîte o partitură narativă, fără ca totuși dinamismul piesei să fie în felul acesta diminuat. Multe dintre episoadele narative ale comediilor lui Caragiale pot fi considerate chiar ca o formă a teatrului în teatru, realizat prin participarea actorilor absenți și prin preeminența acțiunii asupra povestirii, ca în scena în care Chiriac vorbește despre garda civică și despre Tache Pantofarul sau ca în celebra expoziție a lui Pristanda, în care polițaiul „joacă" cel puțin patru roluri diferite, dînd cele mai exacte amănunte, *„știți, ca la teatru"* :

TIPĂTESCU

„Spune odată istoria de-aseară, că mă grăbesc.

PRISTANDA

Bine ziceți, coane Fănică. Aseară pe la zece și jumătate, mă duc acasă, îmbuc ceva și mă dau așa pe-o parte să ațipesc numai un minuțel, că eram prăpădit de ostenit de la foc. Nevasta zice, pardon: «Dezbracă-te, Ghiță, și te culcă». Eu, nu; eu, la datorie, coane Fănică, zi și noapte la datorie. Așa, mă scol cam pe la douăspce fără un sfert, și, pardon, mă dezbrac de mondir, scoț chipiul, mă-mbrac țivilește și plec... la datorie, coane Fănică. Pînă să plec se făcuse vreo unul după douăspce. O iau prin dosul primăriei, și apuc pe maidan ca să ies la bariera «Unirii». Cînd dau să trec maidanul, văz lumină la ferestrele de din dos ale lui d. Nae Cațavencu, și ferestrele vraiște. Ulucile înalte... dacă te sui pe uluci, poți intra pe fereastră în casă. Eu, cu gîndul la datorie, ce-mi dă în gînd ideea? zic: ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică... și binișor, ca o pisică, mă sui pe uluci și mă pui s-ascult: auzeam și vedeam cum v-auz și m-auziți, coane Fănică, știți ca la teatru.

TIPĂTESCU

(interesîndu-se)

Ei, ce?

PRISTANDA

Jucaseră stos.

TIPĂTESCU

Cine era?

PRISTANDA

Cine să fie? dăscălimea: Ionescu, Popescu, popa Pripici...

TIPĂTESCU

Și popa?

PRISTANDA

Da, popa și d. Tăchiță, și Petcuș, și Zăpisescu, toată gașca-n păr. Jocul era pe isprăvite... și fumărie de tutun... ieșea pe fereastră ca de la vapor. Mai juca popa și cu Petcuș. Ăilalți ședeau de vorbă.

TIPĂTESCU

Și Cațavencu mă-njura ?

PRISTANDA

Grozav, coane Fănică, pe guvern și pe dv. ... și-și număra voturile.

TIPĂTESCU

Dăscălimea, popa și moflujii.

PRISTANDA

Curat moflujii !

TIPĂTESCU

Las' că le dau eu voturi.

PRISTANDA

Da' să vedeți ce s-a-ntîmplat... coane Fănică. Din vorbă-n vorbă, Cațavencu zice : «Mă prinz cu d-voastră că o să voteze cu noi cine cu gîndul nu gîndiți, unul pe care contează bampirul — și acolo, pardon, tot bampir vă zicea — pe care contează bampirul ca pe Dumnezeu... și cînd l-om avea pe ala i-avem pe toți... Ia ascultați scrisoarea asta»... și scoate o scrisorică din portofel... «Ia ascultați...» Diavolul de popă, n-are de lucru ? se scoală repede de la joc și zice : «Să mă-ngropi, sufletul meu, Năică, nu citi... stăi, s-o ascult și eu... să-mi aprinz numai țigara...» Și, coane Fănică, se scoală de la joc, aprinde chibritul, trage din țigară și vine să arunce chibritul aprins pe fereastră drept în ochii mei... Mă trag înapoi, alunec pe uluci și caz pe maidan, peste un dobitoc, care pesemne trecea ori ședea lîngă uluci. Dobitocul începe să strige, toți din casă sar năvală la fereastră ; eu, cum căzusem, mă ridic degrabă, o iau pituliș pe lîngă uluci și intru în curtea primăriei.

TIPĂTESCU

(interesîndu-se de povestire)

Ei ?

PRISTANDA

M-am mai întors eu, dar închiseseră ferestrele și lăsaseră perdelele.“ [161]

În favoarea ideii de complexitate poate fi invocată și observația că unitatea de interes și legătura dintre acte se susțin la Caragiale printr-o tehnică variată a distribuției punctelor culminante sau a scenelor *à faire*. În timp ce actul I din *Noaptea furtunoasă* se termină cu scena împăcării dintre Veta și Chiriac și cu introducerea unui loc erotic gol, care rezolvă în chip ingenios problema timpului *à perdre* din antract, în *Scrisoarea pierdută* primele trei acte se încheie cu un vîrf sau cu un obstacol creator de tensiune. Astfel, în actul I Trahanache anunță că l-a prins *„pe onorabilul" „cu alta mai boacănă"*, la sfîrșitul actului al II-lea sosește depeșa care reclamă *fe-fe urgent* sprijinirea candidatului de la centru, iar la sfîrșitul actului al III-lea Trahanache întrerupe discursul lui Cațavencu și anunță candidatura lui Dandanache, ceea ce declanșează încăierarea de la primărie între suporterii celor două grupări.

Spectaculoase sînt și aparițiile tardive ale unor eroi, după o minuțioasă pregătire prealabilă, Cațavencu, despre care vorbesc în chip insistent Pristanda, Tipătescu, Trahanache, Zoe, Farfuridi, Brînzovenescu și Cetățeanul turmentat, Nae Girimea, căutat de toată lumea în primele scene din *D-ale Carnavalului* și mai ales Rică Venturiano, care se apropie prin întîrziere de performața lui Tartuffe, din comedia lui Molière.

Marea inventivitate a lui Caragiale este vizibilă și în tehnica *expoziției* și a *finalurilor* care reprezintă de obicei, părțile cele mai stereotipe ale unei comedii. În *Noaptea furtunoasă*, în plin deznodămînt, după identificarea lui Rică Venturiano, Caragiale introduce în text un nou *obstacol*, legătura de gît a lui Chiriac, care amenință pentru o clipă să recicleze acțiunea, întorcînd-o în punctul din care a pornit. Și mai complex este finalul *Scrisorii pierdute*, care prin narațiunea lui Dandanache despre o nouă scrisoare de amor transformă scena de provincie a orășelului de munte într-o metaforă a unei lumi mai largi sau, în termenii teoriei jocului, *relansează* piesa prin utilizarea unui program în care *ciclarea* a fost introdusă voit. De altfel, pasiunea închiderilor de texte apare la Caragiale în cele mai diferite forme, în comedii, în nuvela *Două loturi*, în care sîntem

trimiși, ca în *Jacques fatalistul,* spre mai multe finaluri posibile și chiar în reprogramarea unor texte străine, ca în cazul experienței cu piesa lui Ronetti-Roman, *Manasse,* pentru care dramaturgul imaginează un alt sfîrșit [162]. Pe de altă parte se poate afirma că *finalul* în sine reprezintă toposul cel mai spectaculos al carierei lui Caragiale, silit de atîtea ori să-și încheie provizoriu o anumită serie literară sau să-și întrerupă textele, din diferite motive, înainte ca acestea să se fi sfîrșit.

Curios e însă faptul că tocmai piesa pe care unii critici (și înaintea lor, Caragiale) au considerat-o ca fiind cea mai reușită din punct de vedere tehnic, *D-ale Carnavalului,* este sub raportul coerenței și al legăturilor scenice, piesa cea mai puțin realizată. Între exemplele cele mai clare, apariția lui Crăcănel la frizeria lui Nae Girimea, în scena a VII-a din actul I, rămîne nemotivată, declarațiile Catindatului în legătură cu costumul său de bal sînt contradictorii și, ceea ce este mai curios, în actul III, scena a II-a, tocmai Crăcănel este cel care cere chibrituri pentru a aprinde o lampă, după ce în monologul din actul II își făcuse singur o țigară și o aprinsese.

Dar reala complexitate a comediilor lui Caragiale trebuie căutată în contractul de lectură complex pe care îl presupun, în oferta multiplă de participare și în înțelesul care se ascunde în spatele numeroaselor peripeții și anecdote pitorești.

Deși au fost respinse pentru motivul că ar lucra cu expresii și situații „vulgare", comediile lui Caragiale au în comun tocmai insistența cu care trimit spre un public responsabil și grav, singurul cu care se poate stabili o fructuoasă relație de complicitate. În definitiv, nu putem rîde de toate personajele lui Caragiale și nu putem rămîne perplecși în fața versatilității lor morale, decît dacă sîntem în posesia unui sistem normal de conduită, tot așa după cum nu putem rîde de *ceferticatul* lui Ipingescu, de expresiile franțuzești ale Ziței sau de *cremenalul* și *dicorățiile* lui Jupîn Dumitrache, decît dacă în dicționarul nostru particular este înscrisă forma corectă a acestor noțiuni și expresii.

În expoziția din *Noaptea furtunoasă,* Jupîn Dumitrache povestește dintr-o anumită perspectivă ceea ce a

văzut și înțeles din întîmplările de la *Iunion*. El mediază acțiunea și impune o anumită interpretare a evenimentelor, fapt care determină o rapidă organizare și distribuție a forțelor, în funcție de această perspectivă pe care, în primul moment, ne-o însușim și noi. Ceea ce rezultă de aici este un sistem de alianțe menit să combată un pericol exterior și pornind de la această premiză, la care se adaugă dimensiunea politică a evenimentelor, Jupîn Dumitrache construiește împreună cu Ipingescu un „regulament" riguros de recompense și penalizări : *dicoriile* și tovărășia *„la parte"* pentru aliați, *despărțirea* și *cremenalul* pentru *bagabonți* și pentru ciocoii care mănîncă sudoarea poporului.

Dar atunci nu este extraordinar să constatăm rapiditatea și ușurința cu care acest sistem de alianțe se modifică în momentul în care se modifică și punctul de vedere ? Și nu este această *labilitate* a caracterelor și a opiniilor una din temele morale mai profunde ale comediilor lui Caragiale ? Iar dacă punctul de vedere sentimental se poate modifica atît de repede, încît un *bagabont* și un *coate-goale* să devină *„de-ai noștri"*, de ce nu s-ar modifica și perspectiva politică cu tot atîta ușurință ?

Lucrul acesta se întîmplă în *Scrisoarea pierdută*, unde Pristanda dă recitalul extraordinar al duplicității politice, în fața lui Cațavencu, căruia îi spune *„coane Nicule"*, unde Zoe și Tipătescu îl iartă pe Cațavencu, după ce au vrut să-l omoare și după ce l-au arestat, iar Cațavencu conduce manifestația politică din finalul piesei, îmbrățișîndu-l pe Dandanache, ca și cînd ar fi vorba de propriul său succes.

În *D-ale Carnavalului*, aproape tot ceea ce se întîmplă este pus sub semnul *aparenței* și al *minciunii*, personajele împăcîndu-se în cele din urmă unele cu altele și prefăcîndu-se că nu mai recunosc realitatea existenței pe care o duc de fapt. După cum știm, actul întîi al piesei se încheie cu scoaterea unei măsele sănătoase, gest pe care criticii l-au considerat la început ca pe un fel de exhibiție frivolă, tipică spectacolelor de circ. Dar la sfîrșitul piesei, cînd Catindatul este apucat din nou de dureri, Iordache ia o pereche de foarfece mari *„și vine*

cu ele încruntat, clănțănindu-le ca la tuns", gest suficient pentru a da celui bolnav senzația vindecării. Din nou un final de piesă trimite la Caragiale spre general și spre simbol, căci în cazul acesta *foarfeca*, în loc de *cleşte* și *gestul tunsului*, în locul scoaterii unei măsele se substituie adevăratei realități, pentru a deveni metafora aparent veselă a minciunii și a existenței personajelor din comedie.

Tot astfel, actul al III-lea indică în aparență un fapt de repetiție, prin întoarcerea acțiunii în decorul actului I. Dar odată cu trecerea personajelor prin *carnavalul* din actul al II-lea, sfîrșitul piesei consacră *falsul* și aparența măștilor ca unică realitate în care eroii vor continua să trăiască, și cu toate că și-au scos costumele, personajele lui Caragiale rămîn pentru totdeauna niște „mascați". În grade diferite, toate știu că fac parte dintr-un sistem de relații cu înșelători și înșelați și că față de partenerii lor sînt, în același timp, și una și alta.

Este adevărat că *împăcarea* presupune întotdeauna înțelegere, uitare și capacitatea de a ierta. Dar ceea ce uită personajele lui Caragiale în cazul acesta este propriul lor trecut și o intenție pentru care s-au zbătut tot timpul : dorința de a-i pedepsi pe cei „răi". Căci Pampon a vrut să-l pedepsească pe Bibicul, și dorința lui de a se răzbuna a crescut pe măsură ce vinovăția rivalului s-a dovedit a fi mai mare, Mița a urmărit să-i pedepsească pe Nae Girimea și pe Didina, iar Crăcănel pe Mița și apoi pe individul care i-a tras palme fără motiv. Contrastul acesta dintre ceea ce au vrut și ceea ce acceptă în final personajele din *D-ale Carnavalului* este prea mare pentru a nu se încărca cu o valoare tematică morală.

De altfel, în toate comediile lui Caragiale, care lasă impresia că au o structură circulară, dacă este adevărat că cele mai multe personaje se întorc după deznodămînt în punctul în care s-au aflat la început, atunci această întoarcere se produce numai *împreună* cu conștiința ticăloșiei lor. Chiar dacă se prefac că nu știu nimic, ca Pampon, Mița Baston sau Didina Mazu, la sfîrșitul piesei toți eroii lui Caragiale știu mai mult decît la început unii despre alții și, în cele mai multe

cazuri, chiar despre fiecare dintre ei. Paradoxul lor este că după ce au absolvit în chip lamentabil un examen de viață sau de conștiință, în cursul căruia au vrut să-și extermine adversarii, să se răzbune sau măcar să-i facă de rîs, ei recurg la masca ipocriziei și se împacă suspect de repede, ca și cînd nimic nu s-ar fi întîmplat pînă atunci.

Există numeroase informații că, la Berlin, Caragiale ar fi vrut să reia personajele din *Noaptea furtunoasă* și din *Scrisoarea pierdută*, pentru a realiza cu ele, după 20 de ani, o comedie în trei acte, *Titirică, Sotirescu & C-ie*. În această nouă ipostază, Jupîn Dumitrache ar fi ajuns *„mare agricultor, mare proprietar, capitalist puternic, petrolist"*, Chiriac *„deputat guvernamental"*, Spiridon *„deputat, doctor în drept din Liège"*, Nae Ipingescu prefect și Rică Venturiano director de ziar și deputat în opoziție [163]. Pornind de aici, au existat critici care s-au străduit să demonstreze, cu lux de amănunte, că ascensiunile acestea nu s-ar justifica din punct de vedere social. Dar în afară de faptul că, în cazul teatrului, verificarea verosimilității trebuie să decurgă altfel decît pentru un roman, intuiția morală a lui Caragiale a fost excepțională, căci în viață, ipocriții din comedii reușesc întotdeauna, avînd și avantajul de a putea fi luați drept oameni onești.

Foarte complexă prin observațiile adînci pe care le sugerează este și cea mai puțin jucată dintre comediile lui Caragiale.

S-a afirmat, pe bună dreptate, că evenimentul central din *Conul Leonida față cu Reacțiunea* îl reprezintă *o greșeală de auz*. Într-adevăr, aceasta este încurcătura de efect a piesei, evenimentul care amenință să schimbe viața eroilor. După cum știm, împușcăturile lui Ipingescu sînt luate de Efimița, și în cele din urmă și de Leonida, drept manifestări ale unei revoluții sîngeroase și cei doi eroi, metamorfozați dintr-o dată în victime, vor să sară pe fereastră, în toiul nopții, pentru a fugi în *fieful* republicanilor, la Ploiești. Dar întrebarea pe care trebuie să ne-o punem imediat ar avea obligația să se refere la contextul dramaturgic mai larg care face posibil acest *qui-pro-quo* auditiv. Cum este posibil, chiar într-o co-

medie sau într-o farsă, ca două-trei împușcături de lăsata secului să fie luate drept zgomot de fond al unei violente bătălii ? Aceasta este adevărata problemă a comediei lui Caragiale, care depășește cu mult chestiunea „greșelii de auz" și logica întotdeauna convențională a încurcăturilor dintr-o farsă. Căci dacă în *Noaptea furtunoasă* Jupîn Dumitrache este convins că *bagabontul* de la *Iunion* se ține după nevasta lui și nu după Zița, de vină este gelozia sau susceptibilitatea excesivă a negustorului, iar dacă Dincă binagiul bate pe dos numărul casei lui Dumitrache, de vină este hazardul și, la limită, convenționalismul teatral.

Dacă privim dincolo de pitorescul și de vîrsta relativ înaintată a celor două personaje, în *Conul Leonida față cu Reacțiunea* avem un exemplu tipic de manipulare a unui terț, prin intermediul unui *lider de opinie* sau prin ceea ce teoria comunicației numește foarte expresiv *gatekeeper*. Leonida citește cu regularitate ziarele, pline de informații spectaculoase despre Garibaldi sau despre *„republică"* și este fermecat de marile fraze oratorice, rostite în momentele de criză, care au pentru el valoare de citat :

> „Așa, cum îți spusei, mă scol într-o dimineață, și, știi obiceiul meu, pui mîna întîi și-ntîi pe «Aurora Democratică», să văz cum mai merge țara. O deschiz... și ce citesc ? Uite, țiu minte ca acuma : «11/23 Făurar... a căzut tirania ! Vivat Republica !»" [16]

Amintirea „revoluției" de la 11 februarie 1866 îl împinge pe Leonida spre scrisoarea de *„patru vorbe"* a lui *Galibardi* și spre amețitoarele teorii financiare ale unei republici utopice, în care cetățenii cu lefuri bune și egale, pe lîngă pensie, n-ar mai plăti bir și, în virtutea *„legii de mărături"*, n-ar mai avea drept să-și achite datoriile.

Improvizațiile Conului Leonida pe marginea vitejiilor lui *Galibardi* ni se pot părea astăzi extravagante, dar în anii șaizeci ai secolului trecut, eroul revoluției naționale italiene devenise un personaj legendar, G. Sion și

Aricescu îi dedicau poezii, C. A. Rosetti îi aşeza portretul în redacţia *Românului,* alături de cel al lui Mazzini, şi îi trimitea ziarul în Italia, iar calendarele îi publicau imnul *„cu notele"* şi biografia romanţată, cu enumerarea tuturor faptelor sale de vitejie. Pentru a da un singur exemplu în legătură cu popularitatea extraordinară a acestui erou, după *Almanahul de învăţătură şi petrecere* de la Iaşi (1863), *„foile publice anunţa că un avut lord a oferit 1 000 livre sterlinge pentru glontele scos din piciorul lui Garibaldi"*, rănit în 1862.

Leonida, pe care primul monografist al lui Caragiale îl numeşte foarte nimerit *„der waghalsige Vorkämpfer der Menschenrechte"* (temerarul apărător al drepturilor omului), prelucrează şi transmite mai departe toate aceste informaţii Efimiţei, făcîndu-le credibile *(„Ei! cum le spui dumneata să tot stai s-asculţi; ca dumneata, bobocule, mai rar cineva"),* iar Efimiţa le va pune cu prima ocazie în practică, luînd drept revoluţie *„un obicei mitocănesc"*. Comic este că, din acest moment, începe un proces invers, prin care Efimiţa *(spiritul practic)* urmăreşte să-şi convingă bărbatul *(spiritul teoretic)* de corectitudinea interpretărilor ei. Dar liderul de opinie se opune acestei tentative cu teoria spectaculoasă a fandacsiei şi cînd totuşi cedează, lucrul acesta nu se întîmplă decît tot cu ajutorul *ziarului,* la care aleargă înfrigurat, pentru a controla datele furnizate de Efimiţia :

> „Unde mi-este gazeta? *(nervos)* că dacă o fi să fie revuluţie, trebuie să spuie la «Ultime ştiri»." [165]

Înainte de a fi victima zgomotelor de afară, Efimiţia este victima lui Leonida care rămîne pentru ea un erou. Dar în raport cu ziarele pe care le citeşte, Leonida este el însuşi o victimă, şi aceasta e trăsătura specifică a teatrului lui Caragiale, care presupune întotdeauna existenţa unui context mai larg, spre care întîmplările de pe scenă trimit cu încăpăţînare.

Construit pe întîlnirea dintre teorie şi practică, dintre spaţiul domestic închis şi spaţiul larg al existenţei sociale, şi pe dialectica relaţiilor dintre victimă şi erou, Leonida este cel mai complex şi mai modern personaj al comedi-

Pe vreme rea, cucoanele vin aici *„cu pantofii și ciorapii în legătură"* și aproape același lucru se întîmplă cu balul de la drumul de fier unde, *„la caz de noroaie"*, damele sosesc în galoși sau, pur și simplu, *„sumese și desculțe"*.

La balul de societate de la Bilcek, *„așezat în fundul curții hanului lui Vilacros"*, se adună *modiste, negustători* din podul Mogoșoaiei, *juni gentilomi, cusătorese* și *damicele simțibile*, care consumă *înghețate, ceaiuri* și în *„partide de gastronomie"*, *anghimohturi, șnițele, jamboane, bere* și *mișmaș* (vin cu borviz) sau *șvaițerches* (cașcaval de Elveția) fabricat la Brașov !

Paradigma carnavalului, cu ritualurile și incidentele lui sentimentale, apare și ea în reportajul lui N. T. Orășanu, indicînd sub raport stilistic primul nivel important în care se înscrie și în care trebuie citit textul lui Caragiale :

> „Sala cuadrată, se ilumineză de un policandel, în care ard doi funți de lumînări de stearină ; orchestra compusă de doisprezece muzicanți din banda statului major militar, execută cu vioiciune dansurile obicinuite la noi, și dansatorii salt ca undele spumoase, fără a căta că scîndurile podelei de jos nu se închei bine și că podeala de sus sau tavanul e prea jos lăsat. Cînd tace banda militară, lăutarii din scaune, care sînt cei mai buni, execută tot felul de cîntece naționale, care încîntă urechea românului neaoș.
>
> Din cînd în cînd se aude prin sală cîte un chiot, cîte o înjurătură, cîte o palmă dată. Asta însă nu e nimic ; cutare și-a bătut amanta căci a vorbit cu altul. Alt' dată doi inși se iau la ceartă, fiecare-și chiamă amicii săi, și vezi balul divizat în două tabere inemice ; se înjură, se amenință, se bat, și omul de privighere al poliții[i], gonește pe cel mai aprins, cîteodată și pe cel fără vină, și dupe ce se face această satisfacție, se împac cu toții, dansurile reîncep și urmează a se amuza pînă cînd se sfîrșesc lumînările din policandel ; atunci muzica începe marșul, unii se trag pe acasă, iar alții trec la birt

jos, și abia la zio, plec d-aici cu capul amețit de osteneală și vin."[170]

Pentru a fi și mai aproape de Caragiale, la G. Baronzi, în *Impresiuni din carnaval 1861,* un bărbat își urmărește prin mahalale soția mascată, care se duce la bal, o surprinde cu amicul și o iartă... pentru a patra oară. Iorgu Caragiale are și el o șansonetă comică, *Băcanul la bal masché sau O seară de Carnaval* (1865), apropieri se pot face și cu *Iașii în carnaval,* comedia lui Vasile Alecsandri, dar în genere, tot ce s-a întîmplat și s-a scris în această direcție, înainte de Caragiale, nu depășește valoarea unei indicații de recuzită și de regie și, cel mult, nivelul unui început de sens existențial. În același timp, toate aceste fragmente dovedesc că în jurul comediei lui Caragiale există un text mai larg, cu care *D-ale Carnavalului* stabilește un prim sistem de legături intertextuale și pe care ar fi o eroare să-l ignorăm. Depinzînd de sistemul de norme culte al seriei literare din care făcea parte *Junimea,* observația lui Maiorescu în legătură cu lipsa de pretenții a comediei lui Caragiale se potrivește mai degrabă textului mare al epocii, căci în *D-ale Carnavalului,* în mulțimea amănuntelor „frivole", ușor de recunoscut și despre care s-a spus că nu depășesc valoarea agitației grotești din *commedia dell' arte,* dramaturgul a introdus o semnificație care face ca textul să se ridice cu mult peste condiția unei farse obișnuite.

Aceeași este funcția *teoriei lui Matei,* care este aplicată de Caragiale nu numai măselelor bolnave ale Catindatului, cum s-ar crede la prima vedere, ci și celorlalte personaje din text.

În perioada în care s-a jucat *D-ale Carnavalului,* teoria lui Cesare Mattei, copios deformată de Catindat și de colegul acestuia de la percepție, a fost una dintre cele mai populare teme ale publicisticii cotidiene, la concurență cu îngrozitorul cutremur din Spania sau cu evenimentele din Afganistan. Cei cîțiva medici care au aplicat în București noua metodă electro-homeopatică au devenit în scurt timp un fel de tămăduitori biblici, asediați, în adevăratul înțeles al cuvîntului, de mulțimea

pacienților exaltați. La începutul anului 1885, mai multe grupuri de români au organizat un fel de pelerinaje la reședința din Bologna a medicului italian și există o broșură în care contele relatează, în stilul patetic al romanelor de mistere, cum o româncă ar fi încercat să-l otrăvească, pentru a intra în posesia secretului de fabricație al miraculoaselor sale *electricități*. În paginile lor de publicitate, *Românul*, *Reforma* sau *Poporul* fac reclamă medicamentelor lui Mattei, Duiliu Zamfirescu îi recomandă la un moment dat, mai în glumă, mai în serios, lui Maiorescu să-și trateze și el urechea bolnavă prin electro-homeopatie, iar directorul ziarului *Poporul*, N. Bassarabescu, publică în aprilie 1885, cu cîteva zile înainte de premiera comediei lui Caragiale, un articol detaliat despre *Medicina Matei*:

„Omeopatia pare a fi medicina viitorului. Lumea aleargă după bobițele comtelui Matei, ca cum s-ar întrece la porțile raiului.

Nu este fără cuvînt aceasta. Efectele acestor bobițe în cele mai multe cazuri sunt miraculoase.

De aceea doi din medicii noștri, cari au adoptat în tratamentul bolnavilor remediele Mattei, d-rul Drasche și d-rul Popovici, sunt la mare căutare de dimineața pînă seara.

Cînd e vorba despre veteranul Drasche, al cărui nume este mai popular decît al unui suveran, grație generozității cu care el a îmbrățișat pe toți bolnavii săraci, la modesta sa locuință (hotel Avram din strada Bibescu-Vodă) poliția s-a văzut obligată a pune gendarmi, spre a ține ordine la intrare, și cu toate astea tot se întîmplă scandaluri, atît de mare este numărul celor ce caută a-l consulta."[171]

Pentru Catindat, *metoda lui Matei*, din expoziția piesei, a devenit un panaceu miraculos prin care pot fi rezolvate toate suferințele muritorilor de rînd, și în ciuda aparențelor de întîmplare episodică sau de *gag*, modul acesta de a tranșa problemele vieții cu ajutorul sofisticii din circuitul oral reprezintă al doilea sistem important în care textul lui Caragiale trebuie citit. În primul

moment, Iordache se arată sceptic în fața explicațiilor Catindatului, pe care le numește *„mofturi italienești"* și cărora le contestă orice valabilitate :

> „Fugi, d-le, cu superstițiile italienești... Îmi pare rău de d-ta, om tînăr !... Bine, d-ta nu vezi cum e naturelul la toate, că trebuie să aibă o bază, măcar cît de mică, dar să fie bază. Ce nu are bază cum poate să fie naturel? ori să-mi spui d-ta că Matei ăla al d-tale — că eu nu-l cunosc — te-a învățat adică să mergi prin ploaie fără umbrelă și să zici, numai așa la un capriț, că e soare... și să nu te ude... Auzi d-ta mofturi italienești !"[172]

În realitate însă, pînă la sfîrșitul piesei, Iordache se va convinge de eficiența metodei lui Matei și de faptul că, într-adevăr, *naturelul* poate exista fără nici o bază și că, în certe împrejurări, oamenii pot merge prin ploaie susținînd că e soare, *„numai așa la un capriț"*. Căci să nu uităm, Nae Girimea nu este doar frizer, ci și *doftor de bătături* și *sub-chirurg,* ca Cesare Mattei în imaginația Catindatului, și Pampon, Crăcănel, Mița și Didina devin în grade diferite pacienții subchirurgului și ai lui Iordache, *„calfă la Girimea"*.

Critica mai veche (și mai ales Gherea) s-a străduit să descifreze în litera lui deznodămîntul din *D-ale Carnavalului,* reproșîndu-i lui Caragiale faptul că a dezlegat firele acțiunii în culise și nu pe scenă, împreună cu spectatorii și eroii, cum se întîmplă de obicei. Dar nu decurge tipul acesta de mistificare dramaturgică din *„metoda Matei"*, și nu este mai important să constatăm efectul „electro-homeopatic" al unor explicații presupus ingenioase, decît să știm ce le-a spus *exact* Nae Girimea urmăritorilor săi ? Credibilitatea unor teorii depinde nu numai de natura argumentelor propriu-zise, ci și de contextul în care acestea sînt susținute și adesea oamenii sînt constrînși de împrejurări să ia drept adevăr, propria lor dorință din imaginație sau, și mai rău, imaginația celor mai puternici decît ei. În *D-ale Carnavalului* Iordache, Nae Girimea și Pampon sînt obligați, din interes, să accepte *lotăria* Ipistatului, Mița trebuie să-și

facă *o carieră* și de aceea nu poate renunța la Crăcănel, Didina are și ea nevoie de Pampon, care la rîndul său nu vrea să renunțe la Didina. Pentru o clipă, Mița, Didina, Crăcănel și Pampon au trăit orgoliul unei răzbunări sentimentale și al refuzului unei promiscuități sufletești din ce în ce mai mari. Toți s-au arătat a fi *turbați,* Crăcănel a vrut să-l rupă cu dinții pe Bibicul, Mița a vrut să arunce cu *vitrion englezesc* și apoi să se omoare cu briciul în frizeria lui Nae, iar Pampon a mers cel mai departe cu nevoia de răzbunare, aplicînd palme servitoarei Didinii și un început de corecție bietului Crăcănel. În actul I Mița și Pampon au jurat să se răzbune împreună, iar la începutul actului III, Crăcănel, Pampon și Catindatul au spart ușa frizeriei lui Nae Girimea. Dar clănțănitul aluziv al foarfecelor din finalul piesei are efect nu numai asupra măselelor Catindatului, ci și asupra celorlalte personaje, care ar putea să rostească aceeași replică, într-un glas : *„Mersi, neică, mi-a trecut !"*

8. NĂPASTA. NUVELELE TRAGICE

„...simt enorm și văz monstruos."
I. L. Caragiale, Grand Hôtel „Victoria Română" **(1890).**

După căderea comediei *D-ale Carnavalului,* din iunie pînă în octombrie 1885, Caragiale mai colaborează cu cîteva schițe, cronici teatrale și articole politice la ziarul liberal *Voința națională,* pentru ca apoi să nu mai publice nimic pînă în vara anului 1889, cînd reapare în publicistica „de partid" la gazeta conservatoare *Constituționalul,* cu articole politice și cronici, și la *Convorbiri literare* cu nuvela *O făclie de Paște.* Intervalul octombrie 1885 — iunie 1889 este prima lui perioadă de tăcere, marcată însă de activitatea de director al Teatrului Național, în stagiunea 1888—1889, și de apariția, în mai 1889, a volumului de *Teatru,* la editura Socec din București.

Cu tot zelul depus în timpul directoratului din 1888, în care și-a pus mari speranțe, sub raport literar, tăcerea aceasta prelungită contrastează frapant cu perioada extrem de vie a comediilor, încît trebuie să presupunem că ceva deosebit s-a petrecut în biografia scriitorului, în structura sa sufletească sau în modul de a privi literatura în general. Totuși, indiferent de motivele refuzului de a mai scrie, în cariera unui om de o inteligență cu totul neobișnuită, sociabil prin excelență și întotdeauna activ, tăcerea trebuie privită ca un gest care vorbește

de la sine și efortul de a nu spune nimic, ca un episod în esență dramatic. Pentru că, în definitiv, literatura este una dintre puținele forme de comunicare ce se pot produce chiar și atunci cînd, pentru moment, condițiile elementare ale comunicării nu sînt îndeplinite, și dacă un mare scriitor a decis totuși să nu mai publice nimic, atunci hotărîrea lui trebuie interpretată ca rezultat al unei traume, care nu îl privește numai pe el, ci și lumea în care acesta trăiește.

Evenimentul care l-a determinat pe Caragiale să-și reia activitatea literară pare să fi fost moartea lui Eminescu, la 15 iunie 1889, căci primul text cunoscut, după tăcerea de aproape patru ani pe care și-a impus-o, este articolul necrolog *În Nirvana*, apărut în *Constituționalul*, la 20 iunie 1889. Din acest moment și pînă în 1893, cînd scoate *Moftul român*, Caragiale procedează la o reorganizare sistematică a repertoriului carierei sale de scriitor, publicînd nuvelele *O făclie de Paște* (1889) și *Păcat...* (1892), curioasa schiță *Grand Hôtel „Victoria Română"* (1890) și drama în două acte *Năpasta* (1890). În același timp devine din ce în ce mai clar faptul că în modul în care și-a alcătuit principalul volum din această perioadă (*Păcat..., O făclie de Paște, Om cu noroc, 3 Novele de I.L. Caragiale,* 1892), există o intenție vădită de dirijare a simpatiei cititorilor și a celor de care depinde acreditarea carierelor de scriitori. Ca și volumul de *Momente* (1901) sau de *Schițe nouă* (1910), nici volumul acesta nu este construit pe o singură formulă literară, și fără invocarea unui „plan de joc", ar putea să pară un simplu capriciu faptul că el cuprinde, alături de cele două nuvele cu final tragic, o schiță ironică, din categoria viitoarelor *momente,* și foarte asemănătoare ca subiect cu *Diplomație* sau *Mici economii...*

Tipică pentru volumele lui Caragiale pare a fi deci operațiunea de combinare a cel puțin două programe de joc, într-o singură tablă de materii, în intenția de a sugera complexitatea, de a mări șansele de *„cîștig"* și de a face imposibilă considerarea scriitorului ca autor exclusiv de farse și de schițe „ușoare", ceea ce în fază primei receptări a constituit pentru mulți un reproș curent. Cariera lui Caragiale dispune în permanență de

posibilitatea utilizării mai multor *continuări*, şi dacă examinăm din această perspectivă sumarul principalelor sale volume, vom descoperi că înscrierea simultană a alternativelor diferite, în sistemul literar al unei singure cărţi, reprezintă un factor de programare deliberată, o idee sistematică, repetată insistent. Dacă la Eminescu de exemplu, ideea de *volum* nu juca aproape nici un rol, în cazul lui Caragiale ea are o semnificaţie deosebită, pentru că reprezintă nu numai o afacere editorială, care priveşte meseria de scriitor, dar şi voinţa de a intra în contact cu un public cît mai numeros şi mai divers, căruia să-i ofere o anumită imagine a scriitorului şi a complexităţii sale.

Cel care a comentat printre primii tăcerea prelungită a dramaturgului şi mai ales modificarea aparent inexplicabilă de program literar, după 1885, a fost Gherea, în finalul articolului consacrat în 1890 comediilor lui Caragiale.

> „După *D-ale carnavalului* a trecut foarte multă vreme şi Caragiale nu scria nimic, nu dădea semne de viaţă. Această tăcere era foarte păgubitoare literaturii noastre, atît de săracă — cu atît mai păgubitoare cu cît Caragiale e poate cel mai talentat dintre toţi scriitorii în viaţă. [...]
>
> Care deci va fi lucrarea artistică a lui Caragiale ? se întrebau admiratorii talentului său. Dar un talent însemnat scapă de prevederile noastre, şi pe cînd toţi se aşteptau la o lucrare în felul celor făcute, Caragiale ne dă două lucrări de un talent şi merit însemnat, care arată variatul său talent, dar care nu seamănă cu cele despre care am vorbit. Acestea sînt : o nuvelă, *Făclia de Paşti*, şi o piesă dramatică, *Năpasta*."[173]

Dar Gherea mai observă un lucru esenţial pentru cariera oricărui scriitor : faptul că, prin comedii, Caragiale a provocat o anumită *aşteptare* şi că *înşelarea* acestei aşteptări prin *Făclia de Paşte* şi prin *Năpasta* poate fi considerată o explicaţie a refuzului aproape ge-

neral al publicului și al cititorilor de a accepta o ofertă literară nouă :

> „Scrierile din urmă ale lui Caragiale au provocat o mare confuzie în spiritele multora. Publicul român s-a învățat așa de mult să rîdă de spiritualele producțiuni ale mult talentatului nostru satiric încît era o adevărată mirare, pentru toți, apariția-nea *Năpastei,* unde în loc de veselie, se oglindește groază, jale și durere. De numele lui Caragiale sînt legate atîtea tipuri caraghioase, atîtea vorbe de spirit, atîtea scene producătoare de rîs încît era o adevărată surprindere pentru admiratorii talentului lui Caragiale coloritul întunecat și dureros care caracterizează *Năpasta.* Prin această înșelare a unei anumite așteptări ne explicăm, în parte, nereușita *Năpastei,* care merită cu totul altă soartă. Este cunoscut faptul psihologic că nerealizarea ori mai ales înșelarea unei așteptări produce în organismul nostru fiziologico-psihologic jenă, neplăcere."[174].

Din ceea ce știm pînă astăzi, cu excepția rezervelor categorice ale lui Duiliu Zamfirescu, nuvela *O făclie de Paște* a fost bine primită de Gherea sau de N. Iorga și analizată pe larg, cu argumente etnice, psihologice și medicale, într-un articol uitat, din 1891, de cel cu care Gherea a polemizat pe marginea dramei *Năpasta,* Adolf Last[175]. În 1892, cînd apărea volumul *Trei novele,* Iorga se arăta și el favorabil prozatorului, începîndu-și „cronica literară" din *Adevărul* cu invocarea unor argumente practice și teoretice, în favoarea posibilității pe care o au marii scriitori de a se exprima și în *comic* și în *tragic,* cu egală îndreptățire[176].

Dar spre deosebire de nuvela din 1889, în momentul apariției pe scenă, *Năpasta* a fost primită de cronicarii dramatici cu numeroase rezerve și a căzut, după cum se știe, după numai patru reprezentații, fără să poată obține din partea spectatorilor mai mult decît un succes de stimă, așa cum ne încredințează Maiorescu[177].

Principalele obiecții care i s-au adus lui Caragiale s-au referit la lipsa de autenticitate românească și țără-

nească a personajelor (cu excepția lui Ion), la lipsa de acțiune a piesei, la scurtimea exagerată și la numărul mic de personaje, în raport cu exigențele dramei, la neverosimilitatea subiectului și bizareria deznodămîntului, la naturalismul prea exagerat din unele pasaje și la influența modelelor străine, în special a celui rus.

Dacă lăsăm la o parte șicanele și observațiile cu caracter formal, oricînd discutabile, din toate aceste reproșuri se poate reține că al doilea motiv important al căderii dramei *Năpasta*, după acela al *așteptărilor înșelate*, l-a constituit surpriza pe care a provocat-o aducerea pe scenă a *țăranului*, într-o ipostază considerată aproape în unanimitate neverosimilă. Într-o scrisoare din ianuarie 1890, către Maiorescu, Duiliu Zamfirescu a exprimat cel mai clar această opinie :

> „Anca, Dragomir, Ion și Gheorghe nu sunt țărani decît doar fiindcă se chiamă Anca și Dragomir, și fiindcă își zic *mă* și *fă*. Altfel, caracterele cu natura lor intimă țin de altă lume. Remușcarea lui Dragomir și dorința femeii de a afla adevărul și a-și răzbuna, după șapte ani ; puterea asta de a-și ține sufletul încordat șapte ani de zile; șiretlicul cu care e adus lucrul ca să-l facă pe om să mărturisească crima — sunt meșteșuguri nefirești pentru doi țărani, fie ei chiar cîrciumari. În lumea reală, Anca, care spune lui Dragomir că-i era drag bărbatul ei dintîi, nu l-ar fi luat, dacă bănuia că el e omorîtorul, și dacă avea, cum se pare, cît de puțin simț moral ; sau dacă-l lua, ori devenea o muierușcă de cele a dracului, care l-ar fi amenințat la orice dorință neîmplinită cu vorba *tîlharule*, ori își căuta de nevoi. — Apoi ia vă rog cetiți pe Neklioudoff [de Tolstoi], unde numai incidental sunt cîteva figuri țărănești, să vedeți adevărata lor fire, pusă în mișcare de interese ori de amor. Căci încă o dată, afară de acești doi motori, resorturile la ei nu pot avea reacțiune."[178]

Chiar și unul dintre foarte puținii apărători din 1890 ai *Năpastei*, Ionescu-Gion (pentru care I. L. Caragiale

este „*cel dintîi autor dramatic român*"), se arată contrariat de lipsa de autenticitate țărănească a Ancăi și de caracterul ei nerom ânesc :

> „De altmintreli, această Ancă zăpăcește mintea. Cu răbdarea ei de nouă ani ; cu bănuiala care o chinuiește fără a o face să comită în timpul a 8 ani de căsătoriă nici un lucru care să excite bănuielile lui Dragomir ; cu îndoielile din ultimul moment ba Gheorghe să-l omoare, ba eu, ba nebunul ; cu acel amestec de ură păgînă și de milă creștină pe cari de sălbatice dar și superbe formule filozofice ; cu ni le arată în gîndurile reale și le esprimă cu atît acele explicațiuni liniștite ce le dă lui Dragomir la urmă despre viforul de patimi din inima sa ; toate aceste fenomene psihice extraordinare, ne fac să credem că Anca nu e o româncă de la munte, ba chiar că nu e româncă deloc.
>
> Acest «monstru» care te uimește, seamănă mai mult cu acele ființe cari, în tăcerea neîntreruptă a stepelor Rusiei, ajung să-și formeze despre viață, despre pasiune, despre menirea omului, niște idei cari detună sau cari rămîn neînțelese, cînd sunt aduse la cunoștința europenilor chiar prin peana unui Dostoievski, unui Tolstoi sau unui Turgheniev."[179]

Sub raport sociologic există la principalii scriitori junimiști o identitate deplină asupra locului pe care îl ocupă *țăranul* în societatea românească de la mijlocul secolului XIX, și Maiorescu, Eminescu sau Caragiale au exprimat în termeni aproape identici această convingere[180]. Ca personaj literar complex și mai ales ca erou de dramă, țăranul reprezintă însă o noutate absolută și, prin aceasta, un motiv de controversă în care s-au angajat nu numai cronicarii anonimi ai gazetelor, dar și scriitorii cei mai importanți de la sfîrșitul secolului trecut. În fond, proza noastră modernă este la origini istorică și citadină și cînd Creangă începe să scrie despre țărani, oferindu-ne una dintre cele mai reprezentative imagini ale umanității noastre rurale, nimeni nu recunoaște în

el un creator de tipuri țărănești, căci demersul său nu este receptat ca o experiență literară personală, ci ca o prelungire a unor reflexe profesionale de narator popular.

După prima reprezentație a *Năpastei,* cronicarii dramatici au motivat în chip naiv lipsa de autenticitate a personajelor țărănești din literatura lui Caragiale (*„...notre paysanne ne consent pas même à couper le cou à un poulet"*[181]), dar Gherea a dezvoltat o întreagă teorie în legătură cu exclusivismul nejustificat al *„surtucarilor"* de la oraș, iar Duiliu Zamfirescu, indiferent dacă avea sau nu dreptate, și-a pus problema unei corecte reprezentări a țăranului român în literatură, comparîndu-se cu Slavici și cu Caragiale, despre care credea că sînt rău orientați :

> „În desfășurarea întîmplărilor, țăranii se mișcă numai ca mase colective, fiindcă așa îi cred eu interesanți, așa sunt ei o putere și numai așa psihologia lor poate da nota caracteristică a *unui* țăran. Altfel, individual, ei nu pot forma subiectul unui roman, decît numai dacă vei face țărani de carnaval sau ființe histerice și neromânești, cum sunt ale lui Slavici sau cum sunt ale lui Caragiale, din *Năpastea,* cari vorbesc și se agită ca la țeară, dar ale căror resorturi sunt false."[182]

Din *Amintirile* lui Slavici știm că, la rîndul său, Creangă privea cu rezerve lumea țărănească din *Budulea Taichii,* pe care o considera cam *„sulemenită",* și de la care ar fi pornit, în chip polemic, pentru a realiza propria sa versiune rurală a *Amintirilor din copilărie.*

De fapt, Caragiale a procedat cu destulă prudență, preferînd să vorbească mai mult despre grupul preoților, hangiilor și învățătorilor de țară, aflați într-o poziție intermediară față de sat și oraș. Cu toate acestea, în literatura lui există și țăranul propriu-zis, fie în varianta umilului lucrător al pămîntului, din *Arendașul român,* fie în varianta gospodarului de tip Cuțitei, care astăzi, după aproape un secol de literatură țărănească, poate să ni se pară o figură obișnuită, dar care l-a impresionat

profund pe Iorga, în cronica din 1892, și despre care, mai tîrziu, Zarifopol putea să afirme că este *„prima figură neconvențională de țăran din literatura noastră."*[183]

Astfel, în chip cu totul neașteptat, observatorul mahalalei și creatorul comediilor orășenești, cu mici proprietari, funcționari de partid, pensionari, rentieri și oameni politici, se ilustrează, în a doua fază importantă a activității sale, ca un autentic cap de serie al literaturii noastre țărănești și al experiențelor sufletești mai complexe.

A treia obiecție importantă adusă *Năpastei* și nuvelelor tragice s-a referit la scenele exagerate de cruzime, despre care s-a afirmat că ar fi fost căutate în vederea obținerii unor efecte teatrale.

Într-adevăr, ceea ce ne impresionează și astăzi în textele acestea sînt „loviturile de teatru" violente și numeroasele scene *à faire*, prinderea lui Gheorghe, în finalul *Făcliei de Paște*, nebunia tragică și sinuciderea lui Ion, din *Năpasta*, sau izbucnirile isterice ale fiicei prefectului din *Păcat...*, care aleargă cu cleștele de sobă în mînă, după slujnica din casă, *„răgînd ca o bestie"*. Și *Făclia de Paște* și *Păcat...* au o structură pronunțat dramaturgică, cu o lungă expoziție în *Vorgeschichte* și cu justificarea minuțioasă a fricii lui Leiba Zibal sau a morții preotului Niță din Dobreni. N. Iorga a descris chiar nuvela *Păcat...* ca pe o dramă în cinci acte, cu un final de o cruzime exagerată, iar Gherea n-a apreciat nici el teatralitatea finalului *Făcliei de Paște*, *„căutat pentru a produce efect"* și sugerînd în locul groazei, scîrba.

Astăzi știm că motivul prinderii mîinii prin orificiul unei porți a mai fost utilizat de Apuleius, în povestea zarafului Chryseros și a hoțului Lamachus, din *Măgarul de aur* sau de Barbey d'Aurevilly, în istoria abatelui Riculf, din *Une histoire sans nom* (1882)[184]. În ambele cazuri hoții nu-și părăsesc tovarășul, care acceptă să i se reteze brațul, spre a se salva. Dar indiferent de existența unor precedente, cel care citește pentru prima dată nuvela lui Caragiale resimte episodul prinderii și al schingiuirii lui Gheorghe ca pe o „lovitură de teatru", și accentul căzînd pe „execuția" lentă a victimei, chiar dacă textul a fost construit dinspre final spre început, așa

cum s-ar putea presupune, efectul este într-adevăr terifiant.

După unii, valoarea nuvelei *O făclie de Paşte* ar trebui căutată în analiza fricii, după alţii, în scena torturilor din final. Dar de fapt, ceea ce pare să-l preocupe pe Caragiale în momentul acesta este modul în care un om normal îşi pierde dintr-o dată coerenţa sufletească sau mentală şi se năruie sub presiunea unor factori care, în definitiv, ne ameninţă pe toţi. Esenţialul este că, din 1889, o temă profund tragică ia locul veseliei din *Clăponul* sau temelor tragicomice din comedii şi ocupă, pentru aproape un deceniu, prim-planul creaţiei lui Caragiale, nu numai în *Păcat...*, *Năpasta* sau *O făclie de Paşte*, dar şi în schiţa *Inspecţiune* (1900), în nuvela *În vreme de război* (1898/1899) sau în cealaltă schiţă aproape tragică, *Două loturi* (1898/1899). În cele mai multe dintre aceste texte, un om normal îşi pierde brusc minţile, Leiba Zibal pentru că e ameninţat de un hoţ, în condiţii în care nimeni nu e dispus să-l ajute, Dragomir pentru că a ucis şi Ion pentru că a fost bătut, Stavrache pentru că nu mai poate renunţa la averea încredinţată de fratele său şi chiar Lefter Popescu, pentru că s-a apropiat prea mult de realizarea unei dorinţe care l-a urmărit toată viaţa şi care i se refuză în ultima clipă, cu o cruzime absolută, aparţinînd de data aceasta destinului. Acum rosteşte naratorul celebra formulă *„simt enorm şi văz monstruos"*, din *Grand Hôtel „Victoria Română"*, acum se vorbeşte cu insistenţă, pentru prima dată, despre *ochii răi* ai copiilor şi tot acum este descrisă, cu evidentă oroare, scena femeii bătută de un poliţist în pragul unei cafenele sau scena aproape simbolică a dării unui câine *în tărbacă*, în isteria generală a măturătorilor de noapte din Ploieşti.

Specific pentru textele din această perioadă este şi faptul, *naturalist* în esenţă, că aproape toate ilustrează cazuri particulare ale *„teoriei motorilor animaţi"*, care poate fi identificată nu numai în *Făclia de Paşte*, dar şi în schiţa *Grand Hôtel „Victoria Română"* (în episodul câinelui fugărit), în schiţa *O reparaţie* (1896) sau în monologul *1 Aprilie* (1896), şi care a fost expusă pe scurt

de Caragiale, tot în acest interval, în articolul *Ion Brezeanu* (1898) :

„Iată o gloabă spetită și stinsă de puteri, pe care n-ai crede-o în stare să se mai tîrască trei pași. Călărețul e atacat de vrăjmași armați, cari descarcă focuri asupra-i. El smucește frîul, dă pinteni și țipă desperat. Atunci, gloaba năucă dă drumul rezervei de energie ; din cîteva sărituri supreme, a urcat dealul ; într-o clipă a fost departe de primejdie. Poate crăpa în vîrful dealului, dar l-a urcat. Este incalculabil în cîtă putere mecanică se poate transforma energia înmagazinată cheltuită dintr-o singură dată."[185]

Și, lucru tot atît de important în legătură cu așa-zisa cruzime, Caragiale se dovedește a fi, și de data aceasta, un observator pasionat al *formelor simple* din gazete și un adept al utilizării genurilor paraliterare în literatura propriu-zisă, căci variantele minimale la care ar putea fi reduse *Făclia de Paște, Păcat...* sau *Năpasta* sînt de fapt întîmplări spectaculoase și cazuri juridice, întîlnite frecvent în jurnale, presa fiind aceea care a pus în discuție, înainte de Caragiale, tabuurile psihice și sociale și a transformat *accidentul* într-un spectacol popular, prin reportajele ei de senzație, cu scenarii din ce în ce mai vii.

De altfel, fascinat de *catastrofe* și de întîmplările excepționale, în care destinul pare că se joacă cu oamenii, Caragiale s-a specializat încă din primele momente ale gazetăriei sale în redactarea rubricilor de *diverse* și de *felurimi* de la *Alegătorul liber, Unirea democratică* sau *Timpul,* iar mai tîrziu, în scrisorile către prieteni, a continuat într-o formă specifică această activitate, înregistrînd „în particular" numeroase exemple din categoria știrilor de senzație, între care cele care l-au impresionat mai mult par să fi fost căderea balonului *Conqueror* la Berlin, în 1908, scufundarea transatlanticului francez *Generalul Chanzy,* lîngă insula Minorca, în 1910, sau drama actriței germane Reta Walter-Mignon, comparabilă întru totul cu *memorabilele* sau cu *știrile* citate de

André Jolles în *Einfache Formen,* ca exemple de cazuri ce pot fi transformate cu ușurință într-o nuvelă :

> „Reta Walter de la Opera-Comică. Această frumoasă și talentată creatură a fost alaltăieri ucisă cu un glonț de revolver în tîmpla stîngă. Moartea a fost fulgerătoare. Ucigașul ei s-a sinucis pe loc. Fata avea un prodigios succes de începătoare (21 de ani). În lumea artistică și-n tot publicul amator este o mare jale. Nenorocirea s-a întîmplat la 4 oct. pe la 3 după amiazi — joi." [186]

În ciuda coerenței sale programatice, în ciuda claritații dramaturgice și a caracterului spectaculos, faza literaturii tragice nu s-a bucurat din primul moment de mai mult decît stima respectuoasă a publicului și puțini au fost criticii care au riscat de la început o judecată de valoare pozitivă în legătură cu *Năpasta* sau cu *Făclia de Paște.*

Nici mai tîrziu aceste texte nu au fost considerate printre capodoperele scriitorului deși, lucru curios, ele au dat ideea *naturalismului* și a considerării întregii literaturi a lui Caragiale sub semnul acestui concept[187].

Într-o cronică prilejuită de apariția volumelor IV și V din ediția Zarifopol-Cioculescu, Pompiliu Constantinescu a negat chiar existența oricărei vocații tragice la Caragiale, scriitor realizat doar în schițe și în comedii :

> „Cazul din *O făclie de Paști* sau din *Năpasta* e prea cunoscut ; aci Caragiale face literaturism de specie fioroasă și împrumută nenumărate *clișee de stil tragic,* fie-n analiza psihologică, fie-n dialog. Caragiale încetează de a mai fi el însuși, fără ca să ne revele un alt Caragiale, tot atît de organic, de adînc și de autentic în expresie ca cel din comedii. Stilul ia, fără să vrea, un aer de parodie, marea lui intuiție a limbajului dispare, tonul sună fals, viața-n ficțiune se risipește, și personagiile devin niște abstracțiuni : am spus-o și o repetăm că nu e un nuvelist și un analist, ci un mare *conteur,* după cum nu e un tragic, ci numai un extraordinar comic." [188]

Dacă facem abstracție de amănunte și de ton, nu există nici o deosebire între opinia aceasta, aproape contemporană cu noi, și reacția de respingere a cronicarilor de la premiera *Năpastei :*

„Cu mult zgomot s-a pus în repetiție o nouă dramă a d-lui I. L. Caragiale intitulată NĂPASTEA. Jucată de trei ori cu corectări n-a avut succesul pe care îl așteptau amicii și admiratorii autorului.

Cauza nereușitei toată lumea se unește a o atribui ciudatelor caractere ce și-a propus să creeze dramaturgul nostru.

D. Caragiale în opera de față a voit să saie pîrleazul, să treacă de la comedie, care era genul său dramatic, la dramă. Ei bine, iată-l făcînd fiasco. Criteriul său este slab pentru studiul psihologic care se cere în dramă. Aci nu merge treaba ca la comedie, unde totul se prezentă la suprafață și lucrurile se dezvoltă mai mult în mod incidental ; unde, prin urmare, e destul să aibă cineva bun spirit de observație și de imitațiune, unit cu talentul de dramaturg, ca să ne dea sujete admirabili ; în dramă, baza fiind patima, care colcăie, care se nutrește într-ascuns, care trebuie să se traducă în fapte de răzbunare, e trebuința a aprofunda cu maturitate caracterul germinat de mintea autorului, pentru ca să nu se depărteze cîtuși de puțin de la firea omenească."[189]

Să fi fost oare atît de surprinzătoare reorientarea unui scriitor considerat doar comic, spre dramele personajelor țărănești și spre tragedie, și să fi atîrnat atît de greu în balanța judecății negative, „așteptarea înșelată" despre care vorbise Gherea ?

Dar poate mai corect ar fi să spunem nu că o așteptare provocată de comediile lui Caragiale a fost înșelată (factor care nu poate fi totuși în întregime ignorat), ci că a fost bruscat tot sistemul de așteptare creat de literatura noastră, într-un interval de timp mai îndelungat, ceea ce explică la comentatori căutarea insistentă a modelelor străine ale lui Caragiale, în primul rînd Tolstoi și Dostoievski.

La 3 octombrie 1893, Duiliu Zamfirescu, aflat la Bruxelles, îl consulta pe Titu Maiorescu în legătură cu sfîrșitul romanului său *Viața la țară*. După cinci zile, Maiorescu îi răspundea din București, dîndu-i un sfat întru totul semnificativ din perspectiva care ne interesează :

„Cum să sfîrșească romanul ? Din cele scrise impresia mea e foarte hotărîtă : *cu bine !* 3 argumente de valoare descrescîndă :

1) Felul împrejurărilor sufletești la noi nu e tragic ; el poate fi prezentat ca tragic din partea celui ce le privește din punct de vedere străin, dar în chiar cercul său nu e tragic. Însă romanul trebuie să crească din chiar lăuntrul împrejurărilor sale. Noi nu suntem astăzi nici în eroica sălbăticie à la Richard III, nici în acreala histerică a Parisianelor. Toate, și cele mai aparente contraste, sfîrșesc cu «embrassons-nous, Folleville !» [...]. Poate e și aici un fel de filozofie cu un grăunte de adevăr [...].

2) Ne-a prea amărît (unilateral, prin urmare fals) realiștii pretinși Flaubert-Zola-Maupassant cu urîtul, tristul, nefericitul... o suflare senină peste acești pîcloși, fie-le țărîna grea pe mormîntul literar !

3) Vorba bătrînului Darwin (mare cetitor de romanuri) : «copiilor, cetiți voi întîi romanul cel nou, dacă se sfîrșește rău, nici nu mi-l mai dați.»"[190]

Sfatul dat de Maiorescu autorului *Vieții la țară* sugerează riscurile pe care și le-ar asuma romancierul, dacă s-ar hotărî să ignore sistemul mai larg de așteptare al cititorului de la noi, și confirmă în chip indirect faptul că, pînă la Caragiale, nici un alt scriitor român nu și-a mai pus problema studiului sistematic al dereglării mecanismelor umane și că nimeni nu a reușit să ne dea pagini mai amănunțite de cruzime, nici cronicarii „primitivi", nici C. Negruzzi, care tratează scena uciderii boierilor, din nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, mai mult pictural, și nici Creangă, cu scenele lui violente din *Soacra cu trei nurori* sau din *Capra cu trei iezi*, unde este vorba tot despre o răzbunare îndelung premeditată.

Dar nu se întîmplase același lucru și în comedii ? Există oare vreun alt scriitor înainte de Caragiale, care

să fi realizat un comic mai crud și mai integral, prin lipsa lui de menajamente și prin situarea principalelor personaje în zona penibilului absolut ?

Dacă celebra formulă *„simt enorm și văz monstruos"* are vreo semnificație pentru literatura lui Caragiale, atunci ea se potrivește primelor două faze importante din cariera scriitorului, faza comediilor și faza literaturii tragice, unite prin aceeași vehemență artistică și prin același radicalism total al atitudinilor, performanță realizată pînă atunci numai de Eminescu, în poezie și în articolele sale politice.

În fond, așa după cum în comedii a ignorat tabuurile politice și sociale, vorbind despre lovitura de la 11 februarie, despre Constituție și despre garda națională a partidului liberal, tot astfel în scrierile sale tragice, Caragiale ignoră tabuurile psihologice și literare, vorbindu-ne despre țărani, într-un mod care sfidează prejudecățile „surtucarilor" și descriindu-ne cazuri de alienare mintală și accidente psihice de care umanitatea s-a simțit întotdeauna amenințată profund. Dar în timp ce la scena electorală din *Scrisoarea pierdută* participăm cu satisfacția celui care este martor la un act de denudare politică, la scena arderii din *Făclia de Paște* sau la episodul împușcării copiilor, din *Păcat...*, ne simțim cuprinși de panică psihică și ne străduim să uităm cît mai repede lectura, intimidați sau cu *„mușchii obrazului strîmbați de dezgust"*, cum i s-a întîmplat în 1889 lui Duiliu Zamfirescu. Și totuși, asemenea tuturor celorlalte experiențe radicale, nici lectura aceasta nu se va mai șterge din memoria noastră și n-ar fi deloc exclus ca textele tragice, care continuă să ne șocheze și astăzi, să se dovedească cu timpul a fi tot atît de importante ca și opera comică și să asigure, într-un tîrziu, un nou tip de notorietate scriitorului Caragiale.

9. SCHIȚELE — O COMEDIE à TIROIRS

„Eu nu pot gîndi sus cînd umblu cu picioarele goale pe coji de nuci. Viața banală a mea, a noastră a tuturor românilor, iată ce mă interesează, iată ce-mi atrage irezistibil atenția."

I. L. Caragiale [Introducere] **(1899).**

În cariera lui Caragiale, după *Năpasta* urmează un nou *„loc gol"*. Schița *25 de minute...*, din *Convorbiri literare* (martie 1890), apăruse într-o primă formă în *Constituționalul* (august 1889), așa încît pentru anul 1890 nu mai rămîn decît încă două texte despre care știm că au fost tipărite într-o gazetă, schița *Om cu noroc* și articolul despre Eminescu, intitulat *Ironie*. În 1891 Caragiale nu mai publică nimic, iar pentru 1892, în afara celor două volume, *Note și schițe* și *3 Novele*, nu mai putem cita decît nuvela naturalistă *Păcat...*, din *Universul literar* (3 februarie 1892).

Pe de altă parte, în februarie 1891 circulă știri în legătură cu intenția lui Caragiale de a se stabili la Sibiu, la 14 aprilie Academia Română respinge cu 20 de voturi „contra", dintr-un total de 24, candidatura dramaturgului la premiul I. Heliade Rădulescu, acuzîndu-l pe autor de imoralitate și de lipsă de patriotism, iar în 1892 se produce ruptura formală cu Maiorescu și cu *Junimea*, după care urmează un nou proiect de autoexilare la Brașov.

Abia de la începutul anului următor Caragiale își reia în chip sistematic activitatea literară în propria sa revistă, *Moftul român,* pe care o scoate împreună cu Anton Bacalbașa, între 24 ianuarie și 8 iulie 1893. Aici au apărut, împreună cu un număr important de articole și de versuri parodice, schița dramaturgică *Justiție* și, sub titlul general de *Școala română,* primele patru fragmente din seria despre pedagogul Mariu Chicoș Rostogan, *Inspecțiune, Examenul anual, Conferință* și *În ajunul examenelor.*

Ca și în cazul celorlalte două faze ale carierei lui Caragiale, avem și de data aceasta un document tipic, prin care se înregistrează noua schimbare de program și reacția de impacientă a publicului, față de această modificare, căci dacă facem un scurt bilanț, după ce începuse să scrie în stil „jos" la *Ghimpele* sau la *Claponul,* fără să fi fost un autor cunoscut, Caragiale se întoarce la literatura aparent neserioasă a gazetelor umoristice, într-un moment în care devenise un scriitor consacrat, despre care se putea crede că a urmărit să „urce" spre vîrful ierarhiei genurilor literare, prin comedii, prin nuvelele cu subiect tragic și mai ales prin drama *Năpasta:*

> „Primim (de la o damă desigur, scriptura și felul de a judeca nu mai pot lăsa nici o îndoială) niște aspre critice asupra unor articole, și totodată și laude pentru altele. Doamna sau domnișoara — căci asta nu o putem ști la sigur, asta e cum se simte dumneaei — se vede că pe de o parte e mulțumită de unele dintre glumele *Moftului român,* iar pe de altă foarte supărată pe modul nostru de a vedea lucrurile. N-avem alt ce răspunde decît că cu de toate nu se poate, că orice lucrare omenească este totdeauna sortită a nu fi perfectă, deși nu imperfectibilă.
>
> Dama își însoțește criticele cu această măgulitoare întrebare: «Nu-i păcat ca autorul *Nopții furtunoase, Făcliei de Paști,* șcl. să publice asemenea gazetă de *bas-étage?*»

Răspundem : O fi ! însă autorul în cestiune s-a socotit că, pe potriva puterilor sale intelectuale și pe potriva cererii, a oferit destule mofturi pînă acum onor. public român. «Ia să dau la lumină și ceva serios !» și-a zis el, și a scos *Moftul român*, care, slavă domnului ! pînă acuma vedem că merge binișor : n-avem de ce ne plînge !

Și mai la urmă, ce să mai vorbim una și alta ! Nu poate cineva mulțumi pe toți bărbații, darmite pe toate damele !"[191]

După cum se vede, mecanismul logic al reproșurilor *damei* care îi scrie lui Caragiale se situează în prelungirea raționamentelor lui Damé, din 1879, sau ale celor care și-au exprimat dezacordul cu drama *Năpasta*, în 1890, arătîndu-se decepționați de inițiativele neașteptate ale scriitorului. Nou este gestul explicit prin care ni se comunică asumarea unei importante decizii literare și exprimarea atașamentului față de o anumită literatură pe care spiritele grăbite cred că o pot numi de *bas-étage*. De altfel, acesta este momentul în care prozatorul intră în faza „radicală" a teoriei sale literare, dezvăluindu-ne pentru prima dată, fără reticențe, încrederea sa deplină în ideea egalității genurilor literare și în dreptul de existență al tuturor speciilor mici.

Deși cele mai multe dintre schițele lui Caragiale sînt antologice în afara oricărui context, pentru a fi înțelese cu adevărat ele trebuiesc examinate în grup, ca operă sistematică în care părțile se sprijină între ele și alcătuiesc un întreg cu o semnificație mai importantă decît ceea ce poate să rezulte din analiza fragmentelor luate ca atare.

Caracterul sistematic al *momentelor* lui Caragiale a rezultat din întîlnirea unei gîndiri sistematice, care a urmărit cu insistență să construiască o operă coerentă, pe baza unui program literar personal, cu o împrejurare specială, din sfera tehnică a producției literare, posibilitatea de a publica regulat, în gazetele de mare popularitate ale epocii. Tot astfel, în strînsă legătură cu gazetele, s-au consacrat și Cehov, Mark Twain sau

Georges Courteline, ultimul dintre ei fiind pus în relație cu Caragiale, ca autor al *„atîtor producțiuni comice pentru teatrul și ziarele franceze"*, încă din 1902, în raportul academic al lui D. C. Ollănescu-Ascanio, pe marginea volumului *Momente*[192].

După prima experiență a *Moftului român*, în *Epoca* (1896/1897), apoi din septembrie 1899, pînă la începutul anului 1901, în *Universul* lui Cazzavillan, care i-ar fi oferit cîte 25 de lei pentru fiecare articol, în seria a doua a *Moftului român* (1901), unde însă a reluat foarte multe texte mai vechi, și din nou în *Universul*, în 1909, Caragiale și-a publicat aproape săptămînal celebrele sale schițe și foiletoane umoristice, dintre care cele de pînă la mijlocul anului 1901 au format tabla de materii a *Momentelor*.

Înainte de a fi opera unui mare scriitor, multe dintre textele acestea au fost concepute în spiritul vechi al *cronicilor* sau al *zig-zagurilor* din *Ghimpele* și din *Claponul*, dar mai ales ca *notițe critice* pentru ziar, după același sistem prin care editorialiștii sau autorii profesioniști de foiletoane alimentează cu regularitate o gazetă, subordonîndu-se imperativului periodicității și dorind cu orice preț să-i țină pe cititori sub presiunea evenimentelor la zi. La un prim nivel avem și de data aceasta de a face cu o tehnică a celei mai simple oferte de participare, aceea prin care textele se adresează unui număr cît mai mare de cititori, care probabil că nici nu au în vedere în primul rînd un sistem de așteptări literare, urmărind să le satisfacă curiozitatea printr-un contract de lectură cît mai eficient.

În [*Introducerea*] *notițelor critice* din *Universul*, Caragiale a atras atenția tocmai asupra acestui caracter democratic și eficient al textelor sale, pe care le-a opus în chip ostentativ literaturii cu tematică și stil înalt, într-o demonstrație polemică, cu două serii de elemente paralele, în care termenul minor și popular este preferat întotdeauna termenului consacrat din seria „cultă" :

> „Mi se vorbește de monumentele publice... Dar ce-mi pasă mie de monumentele publice ! Să ne

ferească Dumnezeu, neam de neamul meu, să dormim în monumente publice! Le văz în treacăt și, cînd le-am văzut o dată, n-am nevoie să mă mai uit la ele a doua oară: știu că sunt toate strîmbe. Mie-mi pasă de casa-n care stau cu chirie, unde degeri iarna și mă prăjesc vara; unde n-am un zid întreg să-mi așez patul.

Mi se critică profesorii de științe înalte. E vorba să mă facă și pe mine să știu dacă sunt sau nu acești celebri savanți vrednici de misiunea lor. «Nu!» zice un critic. «Ba da!» răspunde criticul criticului. Ei, domnilor, dar ce-mi pasă mie cine dintre dv. are dreptate! Eu aș vrea să mă luminați dacă bucătăreasa mea e sau nu demnă de misiunea ei.

À propos... Mi se critică primadonele de la opera națională. Dar eu nu sunt aristocrat, să merg la opera națională. Mie-mi trebuie să mi se dea o critică asupra flașnetei, instrumentul eminamente democratic, care, ca tot ce este eminamente democratic, mă-nveselește cînd sunt trist și mă-ntristează cînd sunt vesel.

Eu nu mă pot gîndi sus cînd umblu cu picioarele goale pe coji de nuci. Viața banală a mea, a noastră a tuturor românilor, iată ce mă interesează, iată ce-mi atrage irezistibil atenția. [...]

Voi critica bucătăresele și stăpînele, flașnetele și amatorii lor, chelnerii, birjarii și mușteriii; voi critica tramvaie, tramcare, precupeți, marfă, consumatori — tot. [...]

Și, cu toată josnicia obiectului, cu toată urbanitatea tonului meu, sunt sigur că se vor găsi mulți compatrioți să facă aspră critică criticei mele. Parcă-i auz...

«Cum, domnule? D-ta denunți străinilor micile noastre mizerii, și încă unde? în *Universul*, care are un tiraj colosal. Vrei să împrăștii în toate unghiurile lumii veninul pesimismului d-tale? Rufele murdare, domnule, trebuiesc spălate în familie, cum zice francezul!» [...]

La toate astea răspund anticipat...

[...] tocmai de aceea, domnilor, am ales *Universul*: pentru ca plîngerea mea să fie auzită de foartă multă lume şi astfel răzbunarea mea să fie cît se poate mai strigătoare."[193]

Luate în parte, toate elementele programului din [*Introducere*], din articolele critice şi din schiţele propriu-zise sugerează cotidianul şi un sistem foarte clar de apel, prin care textele se sincronizează cu cititorul şi cu orarul săptămînal al activităţilor citadine. Aici intră mutările de Sf. Gheorghe şi Sf. Dumitru, 1 aprilie şi 10 mai, *moşii*, Crăciunul şi Paştele, vizitele la *five o'clock*, repausul duminical sau trenul de plăcere şi, din cînd în cînd, un eveniment excepţional care agită întreaga colectivitate, manifestaţiile politice la Palat şi la statuia lui Mihai Viteazul, atentatele lui Boris Sarafoff sau înspăimîntătoarea cometă Biela, de la sfîrşitul secolului XIX, care în versiunea amatorilor de catastrofe ameninţa să pîrjolească Pămîntul. Împreună însă, datele acestea conduc spre a doua ofertă a textelor, mai importantă, căci prin ea se realizează o hartă sistematică a cutelor sufleteşti ale omului şi a civilizaţiei sale orăşeneşti, tot aşa după cum *Pastelurile* lui Alecsandri, de exemplu, puneau în legătură omul rural şi repertoriul stereotip al muncilor agricole cu orarul cosmic în care acestea se integrează.

Devine limpede, încă o dată, că spre deosebire de vechea literatură „clasică" sau de tragedie, care utilizează ca gramatică a arhetipurilor literare *mitologia*, *Biblia* sau *istoria* excepţională a unor eroi exemplari, comediile şi în general literatura foarte populară a lui Caragiale descoperă aceeaşi funcţie în *cotidian*, în *anecdotă* şi în *faptele diverse* din sistemul culturii de ziar.

S-a observat în repetate rînduri că, în comparaţie cu vechile comedii, lumea din *momente* reprezintă o generaţie ulterioară, mai aşezată şi cultivînd plăcerea de a trăi, că la vechile tipuri dramaturgice s-au adăugat cîteva figuri noi, tot atît de reprezentative, şi că vehemenţa veche a scriitorului s-ar mai fi îndulcit.

Impresia aceasta decurge în primul rînd dintr-o schimbare de gen (trecerea de la *teatru* la *proză*), care impune respectarea unor convenții literare noi, dar de fapt este vorba mai mult de o modificare de ton, decît de perspectivă, pentru că, în mare, structura sistemului și valorile lui au rămas aceleași și cu toate că „intriga" nu ne este de la început foarte clară, judecate în ansamblu, schițele lui Caragiale pot fi luate drept „sertarele" unei extraordinare comedii.

Pe scurt, politica și micile afaceri, banii, erotica în trei, birocrația, aparatul de stat și alcoolul reprezintă reperele esențiale ale acestei lumi mijlocii, care alcătuiește civilizația schițelor lui Caragiale. În jurul acestor elemente se desfășoară viața zilnică a unor instituții care funcționează pe dos, școala lui Rostogan, tribunalul și circa de poliție, micile gazete alimentate cu știri din *Larousse* și „patria cea mică" a lui Rică Venturiano, *familia,* prezentată cu ingenuitate de directorul din *25 de minute...,* suveranilor țării, în trecere prin orășelul Z. :

> „— Măriile-voastre, am onoarea pentru ca să vă recomand familia mea : consoarta mea, copiii mei, amicul meu !" [194]

Eroii celor mai multe *scene* sînt indivizi cu numele terminat în *-escu,* Ionescu, Georgescu, Vasilescu, Popescu, Protopopescu, Iconomescu și Dăscălescu, personaje pe care Ibrăileanu le-a numit *„oameni fără strămoși".* Totuși, în centrul sistemului poate fi așezat Mitică și, împreună cu el, *miticismul,* concept în care se varsă un fel de filozofie a specificului citadin-muntenesc :

> „Ce este Mitică și miticismul ? Este o categorie morală a micului-burghez din capitală. Mitică este «deșteptul» național prin excelență, spiritul superficial, care se pricepe în orice domenii : în finanțe, în artă, în politică, emițînd «opinii», toate foarte «categorice», chiar cînd sunt numai șugubețe. Mitică este sociabil prin definiție, căci își debitează

verva între amici, la cafenea și berărie, entuziasmat de cîteva pahare și incitat de întreruperi și replici adverse, este familiar cu toată lumea și demn cînd îl atingi în amorul propriu. Mitică pornește o revoluție la bodegă și devine sceptic pînă la colțul străzii, este emancipat între prietenii pe care ține să-i «epateze» și îmbîcsit de prejudecăți, timorat, umil, laș și conformist pînă la anularea oricărei umbre de personalitate în cea mai mică inițiativă spre faptă, în cea mai nevinovată ciocnire cu realitatea.

Flecar pînă la manie, iubitor de farse pînă la puerilitate, tembel pînă la sațietate, abil în lucrurile mărunte, dușman al serviabilității, dar amator al favoritismului, cu profit personal, Mitică este un mic egoist care vrea să trăiască în turmă și cît mai comod. Ce frescă admirabilă de Mitici, în felurite ipostaze, cuprind schițe ca : *Două loturi, Amicul X, Triumful talentului, Întîrziere, La Moși, O lacună, Situațiunea, 1 aprilie, Diplomație, Ultima emisiune, Amici, Monopol, Repaus duminical* și neîntrecutul grup din *C.F.R.*, în care miticismul sub forma lui cea mai acută, a familiarității, indiscreției și spiritului de batjocură gratuită, realizează una din cele mai adînci și mai perfect stilizate schițe din *Momente*."[195]

Într-adevăr, de cele mai multe ori oamenii aceștia se abordează fără să se fi cunoscut înainte, își povestesc viața, își arată fotografii și ajung repede la intimități, tipic din acest punct de vedere fiind gestul domnului plictisitor din *Petițiune...*, care se șterge de transpirație cu batista interlocutorului său. Comunicarea între indivizi se face fără „inutile" reticențe protocolare și stilul acesta fusese examinat de Caragiale încă din comedii, unde Iordache, de exemplu, trecuse foarte repede, în convorbirile cu Crăcănel, Pampon sau Catindatul, de la adresarea politicoasă, cu *dumneavoastră*, la formele intermediare ale lui *dumneata* și la *tu*. În lumea schițelor lui Caragiale, chiar cele mai intime activități se

pot desfășura în public, într-un compartiment de tren, cu acordul mutual al martorilor întîmplători care afectează discreția și cu o lipsă de pudoare specifică animalelor, care se lasă călăuzite nu de *moralitate*, ci de *instinct (Lună de miere, În tren accelerat)*.

Pentru ca sistemul să nu plutească în aer, peste tot acest furnicar de cetățeni orgolioși, care își dau importanță pe stradă, la berărie sau la cafenea, la ghișeele instituțiilor publice, pe peronul gărilor și în tren, se află „madam Carol", regele, „vizirul" și notabilitățile, despre care scrie din imaginație gazetarul Caracudi, în *Revolta națională*, turbînd pe public, pe politicieni și mai ales pe confrați *(Reportaj)*.

Dar nevoia de a fi ca cei de sus și încercările de apropiere față de protipendadă, tipice la cei care se agită în căutarea unui punct de sprijin în afara lor, iau forme mai ambițioase decît articolele din ziare, căci copiii poartă în vilegiatură *(„nici nu mai încape discuție")* uniforma de ofițer de vînători, *„ca prințul Carol"*, madam Piscopesco și soțul sînt invitați să ia dejunul la Palat *(„Ești surdă, soro? zbiară cu severitate d. Piscopesco; vrei să ne latîrne lingurile de gît? nu face pentru ca să ne aștepte! întîia oară, înțelege-mă!")*, autoritățile provinciale din *25 de minute*... stau de vorbă cu Vodă și cu Doamna *(„Am auzit, dragă, zice Doamnei nevasta directorului, că ați fostără cam bolnăvioară!")*, iar comis-voiajorul din *Așa să mor!*, care vinde ilustrate cu *Jubiloiul* de 40 de ani, în 1906, este *per tu* cu toți politicienii și celebritățile momentului și, în consecință, l-a avertizat pe contele Zeppelin, înainte de prăbușirea dirijabilului, *„că are să se-ntîmple o nenorocire"*, iar pe Stere *„să nu intre pînă n-are o siguranță solidă" („Așa să mor, dacă nu i-am spus!")*.

La extremitatea cealaltă a sistemului, la sfîrșitul *„repausului duminical"* cîte *„un excelent culegător tipograf" „șade jos pe marginea trotuarului și nu vrea să se scoale"* și tot aici se află îngrămădită figurația neliniștitoare a copiilor malarici, cu abdomene proeminente, din *Monopol*, măturătorii de noapte ai orașelor și feciorul ermetic din *Căldură mare*, chivuțele din *Două loturi*,

muscalii înțepați cu umbrela în coaste (*„Paidiom, gaspadin ! na leva, na prava... na prava, na leva !"*) și mulțimea slugilor „dobitoace", în frunte cu Mândica, din *La Peleș*, care fură zahăr din dulapul doamnei Piscopesco (*„mamițo, bagă de seamă la cheile dulapului, că iar fură zahăr dobitoaca, fir-ar a dracului să fie !"*).

În ciuda aparențelor, lumea de pretenții și de spoială a schițelor lui Caragiale nu a dispărut cu totul ; ea formează, în orice tip de societate umană, categoria arogantă a celor care reclamă mult, fără să ofere nimic, partea care se vede din ghețarul plutitor al structurilor sociale.

Unul dintre elementele cele mai spectaculoase ale *momentelor* lui Caragiale îl reprezintă prezența unui *narator* care, pentru că se numește *„nenea Iancu"* și pentru că editează *Moftul român*, aproape că se identifică cu autorul. El face legătura între „episoadele" comediei, dă scurte indicații de regie, stă de vorbă cu personajele, dintre care cele mai multe ne sînt prezentate ca un fel de amici și, cel puțin la prima vedere, duce aproape aceeași viață ca și ele. Pornind de aici, și de la unele declarații ale lui Caragiale, comentatorii operei sale au încercat să demonstreze fie că scriitorul și-a iubit personajele din schițe și din comedii, fie că, dimpotrivă, le-a urît. În schițe însă, unde cel care povestește se află aproape mereu înconjurat de eroii săi, această convietuire nu este transformată în dramă, dar nici într-un motiv de satisfacție deosebită.

De la *five o'clock*-ul d-nei Piscopesco, povestitorul este obligat să se retragă în panică, în *Vizită* se alege cu galoșii umpluți cu dulceață, iar în compartimentul de tren din *Lună de miere* trebuie să joace rolul *boanghenului*, care nu pricepe românește, și să se refugieze speriat pe coridor, cînd perechea ilegală ajunge prea departe cu intimitățile. În *Țal !...*, de hatîrul unui prînz împărătesc, nenea Iancu e silit să suporte inepțiile literare ale unei doamne Graziella și cruzimile soțului ei, Mitică, iar amicul ipocrit din *Infamie...* îi face morală și îl declară infam, pentru că a deschis din întîmplare o scrisoare de

recomandare negativă ! Doamna cu priviri irezistibile din *Diplomație* obține de la el un abonament gratuit la *Moftul român,* unui cetățean revoltat din *Atmosferă încărcată* trebuie să-i plătească consumația, după care alți doi indivizi, *„un domn ca de vreo treizeici și cinci de ani și mai bine, cu o barbă neagră foarte bogată"* și *„un tinerel ca de vreo paisprezece ani — probabil fiu-său"*, se așază la masa lui, *sans façon,* și „tatăl", *„foarte răgușit"*, îl interpelează *„cu ton de aspră imputare" :*

„— Ce citești porcăria aia, domnule ?

— Pardon, zic eu...

Dar pînă să-i mai zic ceva tatălui, fiul îmi smulge gazeta, o rupe și o azvîrle sub picioare...

— Domnilor ! vreau să zic eu...

— Ce, domnilor ? țipă băiatul... Credeți că n-aveți să plătiți infamia ?...

— Ce infamie, domnule ?

— O să vă arătăm noi dv. tutulor, cari vă solidarizați cu regimul banditesc...

— Cu regimul monopolurilor ! adăugă tatăl.

Înțelegînd că un tată așa de răgușit n-ar putea fi niciodată pentru monopolul băuturilor spirtoase, zic :

— Mă iertați, domnilor, dar... cu cine am, mă rog, onoarea ?

— Cu studenți ! strigă băiatul.

— Bine, dumneata se vede... dar tata dumitale...

— Care tată ?

— Dumnealui !

Și arăt pe omul cu barbă.

— Nu-i sunt tată, domnule, strigă omul răgușit...

— ? !...

— ...Suntem camarazi...

— Camarazi ! ! strig eu. Camarazi ? și încep să rîd...

— Domnule ! strigă bărbosul, nu-ți permit să insulți tinerimea universitară !

Eu chem degrabă chelnerul, plătesc iute și plec, după ce salut frumos pe cei doi tineri camarazi."[196]

După cum se vede, în forme diferite, cel care povestește în schițele lui Caragiale este victima celorlalte personaje, de care nu se apără însă numai rîzînd sau prin ironie, cum s-ar crede la prima lectură, ci și prin cîte un gest mai violent, ca în *Infamie...*, unde amicul ipocrit este pedepsit cu două perechi de palme, sau ca în *Bùbico*, unde cîinele obraznic al unei doamne răsfățate este aruncat cu infinită satisfacție dintr-un tren. De aceea, funcția naratorului reprezintă la Caragiale nu numai un mod de a face ficțiunea credibilă, printr-un demers foarte abil de ștergere a urmelor înscenării literare, dar și un prilej prin care autorul își ia libertatea de a desfășura un tip de activitate justițiară, imposibil de practicat în realitate, în cadrul convențiilor sociale ale unei anumite lumi.

Așa cum e normal, vorbind despre schițele lui Caragiale nu am făcut nici o deosebire între prima serie, din 1899—1901, a *Universului*, și cea de a doua serie, mai scurtă, din 1909. Dar între ele, Caragiale își întrerupe pentru a treia oară activitatea literară, iritat de noul insucces academic, din martie 1902, de scandalosul proces Caion din aceeași perioadă și hotărît, în sfîrșit, să se stabilească la Berlin, din martie 1905, după ce în 1903 vizase Clujul.

Din numeroasele convorbiri cu prietenii sau din amintirile lui Zarifopol știm că în tot acest interval dramaturgul a simțit aproape mereu nevoia de a se întoarce la vechile personaje ale comediilor și că au fost momente în care „furia scrisului" nu i-a dat pace. Scrisorile berlineze ne arată și ele în ce măsură scriitorul s-a înconjurat de atmosfera propriei sale literaturi, lăsîndu-se „jucat" de eroii din schițe și din piesele de teatru, cu cuvintele cărora începe să vorbească din ce în ce mai des. Dar dacă facem abstracție de un *Cîntec studențesc* și de poezia pamflet *Mare actor ! Mari gogomani !*, practic, Caragiale nu mai publică nimic din 1902, de la *Calendarul Moftului romîn*, pînă în aprilie 1907, cînd îi apare în ziarul vienez *Die Zeit*, prima parte a articolului despre răscoalele țărănești.

Și aceasta reprezintă, în plină maturitate creatoare, cea mai lungă perioadă de tăcere din întreaga lui carieră de scriitor.

10. POVESTIRILE. „FANTASTICUL"

„Am căzut la patima povestirilor — cu mare pornire. Prin urmare, pentru cîtva timp, pînă-mi trece furoarea senilă, nu trebuie să vă mai aşteptaţi la teatru din parte-mi."

I. L. Caragiale
Scrisoare către M. Dragomirescu **(1909).**

În 1909, Caragiale dirijează de la Berlin operaţiunile de editare ale ultimului său volum, *Schiţe nouă*, care va apărea la Bucureşti, în toamna anului următor. Volumul acesta, construit pe tiparul mai vechi al programelor amestecate, conţine între altele povestirile *Kir Ianulea* şi *Calul Dracului*, care au produs de la început o impresie deosebită şi care reprezintă, într-adevăr, o culme a expresivităţii literare româneşti.

Este adevărat că, în primul moment, Vlahuţă s-a arătat indignat de „tăcerea aproape inexplicabilă" care a înconjurat apariţia cărţii lui Caragiale, în 1910[197]. Dar volumul a fost recenzat elogios de Ilarie Chendi, în *Luceafărul* şi de G. Ibrăileanu, în *Viaţa românească*, unde se atrage atenţia, de la început, asupra noutăţii tematice şi de temperament a ultimului Caragiale :

„Schiţele acestea ale d-lui Caragiale sunt «nouă», nu numai pentru că sunt cele din urmă, ci şi pentru că sunt de altă natură decît literatura sa de mai înainte.

În comediile sale, d. Caragiale a ridiculizat ideile şi formele politice şi sociale aduse din Europa

și caricaturizate în societatea noastră orientală. Mai tîrziu, după ce toată lumea (chiar și junimiștii) se împacă cu aceste forme, d. Caragiale scrie minunatele-i *Momente,* în care nu mai satiriza ideile și formele, ci produsele acelor forme : Lache, Mache și pe ceilalți.

Iar în aceste *Schițe nouă,* în care și-a adunat ultimele-i scrieri, nu mai găsim nici pe Caragiale din comedii și, aproape, nici pe acela din *Momente.*" [198]

Excepție a făcut și de data aceasta tînărul E. Lovinescu, în cronica sa literară din *Convorbiri literare,* în care se contestă *Schițelor nouă* orice merit literar :

„Asupra volumului *Schițe nouă* (sau *nouĕ,* cum stăruiește Caragiale într-o ortografie care poate să fi fost a unei alte generații), am puține lucruri de zis, și nu tocmai bune.

Afară de cele cîteva povestiri ca *Kir Ianulea, Calul dracului, Făt-Frumos cu Moț-în-frunte,* prelucrate după alți scriitori sau traduse, în care deci autorul n-a pus decît măiestria de a povesti și nicidecum invenția sa, afară de aceste basme, celelalte schițe, în cea mai mare parte, nu sunt *nouă* ci *vechi,* în genul de mai de mult al lui Caragiale, dar curgînd dintr-un izvor foarte ostenit, ca să nu zic aproape sleit..." [199]

În ianuarie 1909, *Kir Ianulea* era supus discuției romaniștilor de la Leipzig, în frunte cu G. Weigand și P. Zarifopol, iar în noiembrie, textul era publicat în *Viața românească,* după un schimb febril de scrisori și de șpalturi pentru corectură cu G. Ibrăileanu, directorul revistei de la Iași. Citindu-și povestirile în cercul unor prieteni și publicîndu-le în cele din urmă într-un volum, Caragiale avea din nou sentimentul *reușitei,* pe care ținea să-l sublinieze printr-o operațiune tipică la el : indicarea insistentă a unei noi *mutări* literare și blocarea ostentativă a tuturor programelor vechi :

„...am să vă citesc un volumaș de povesiri inedite *(fructele veghiărilor mele de-o iarnă !)*, pe care nu le-aș da pe tot ce am scris în viața mea." [200]

sau

„Am un volum de povestiri fine, inedite, pe care nu le-aș da pe tot ce-am scris în viața mea — viață pierdută cu fleacuri de artă grosolană !" [201]

Dar povestirile din 1909 ale lui Caragiale ne mai atrag atenția și printr-un alt aspect — prin caracterul lor *fantastic*, care face pandant cu *realismul caricatural* din comedii sau din schițe și cu *realismul creatural* din *Năpasta*, *O făclie de Paște* sau *Păcat*...

De fapt, proza lui Caragiale cuprinde două categorii de „fantastic" : mai întîi fantasticul paradoxal, de tip *science-fiction*, din epoca începuturilor, și apoi fantasticul propriu-zis, concentrat în volumul *Schițe nouă*, dar și în nuvelele ceva mai vechi, *La hanul lui Mînjoală* (1898/1899) și *La conac* (1900/1901), din volumul *Momente*.

În prima categorie intră un număr de *cronici fanteziste* și de *zig-zaguri* scrise în perioada *Ghimpelui* (1874), *„apocalipsul politico-social"* al raderii Carpaților, alegoria cetății *Tîmpitopole*, locuită *„în anul grației 3.874"* de *sinecorzi*, și mai ales coșmarul ironic al unui București hiperurbanizat :

„O sumă colosale de vase de comerciu, încărcate cu mărfuri de toate speciele, plutesc, în sus și-n jos, pe Dîmbovița canalizată ; stradele, pavate cu tuci, sunt brăzdate, de la un capăt al cetății pînă la celalt, de o mulțime monstruoasă de linii de *tramways* ; pe deasupra capetelor bunilor cetățeni, se-ncrucișează-n aer, în lung și-n lat, dupe sistema engleză, șinele unui număr nenumărabile de căi ferate, și o sumă absurdă de fabrici, în întrul cărora mii de drugi de fier, milioane de roate cu dinți mereu se sucesc și se-nvîrtesc, funcționează necontenit cu o regularitate de desperat.

Sublimă civilizațiune!
Pretutindeni fier și oțel!" [202]

sau

„De la un capăt și pînă la celalt, capitala noastră este brăzdată de linii de *tramways*, cari-și îndeplinesc serviciul cu o punctualitate de desperat; nopțile, fie cît de întunecoase, stradele sunt înecate în lumina strălucitoare a gazului fluid, care se produce prin becuri aurite; aproape că nu mai avem caldarîm, pretutindeni granit, marmură — ba încă se asigura mai zilele trecute că s-a proiectat a se lucra, la colțul bulevardului, o bucată de trotuar în sidef, peruzele și mozaic; hanuri mici nu se mai află nici la streajă, peste tot *Grands hôtels*." [203]

În ciuda aspectului lor fantezist, aceste texte sînt rezultatul unei angajări politice și al interesului față de temele principale ale momentului, între care cea mai vie trebuie să fi fost, desigur, aceea referitoare la marea febrilitate edilitară care cuprindea orașul București, în ultimele trei-patru decenii ale secolului XIX și care stîrnea entuziasm sau împotrivire, ca orice alt proiect inovator. Fără să fi atins proporțiile restructurărilor masive din Parisul lui Napoleon al III-lea și al arhitectului Viollet-le-Duc, modificările urbanistice efectuate în acest interval trebuie să le fi dat contemporanilor un sentiment de radicală preschimbare căci, într-adevăr, acum începe opera de sistematizare a capitalei, în spirit modern european, în ciuda ironiilor lui Caragiale și a spiritului conservator cu care ne vom întîlni la Eminescu și în articolele pe această temă de la *Timpul*.

În 1872 sînt utilizate în București primele linii ale tramvaielor cu cai, din 1869, capitala începuse să fie prinsă într-o rețea tot mai largă de căi ferate, în 1890 se instalează primele posturi telefonice, iar din 1894 apare pe străzi becul cu gaz aerian, Auer, care se aprinsese și în schița lui Caragiale, *Inspecțiune*, după ce în 1885,

la premiera comediei *D-ale Carnavalului*, Teatrul Național fusese *„luminat de întîiași dată cu electricitate."*[204] La sfîrșitul anului 1880 va începe operațiunea de rectificare a cursului Dîmboviței, în 1871 este tăiat primul mare bulevard, între Universitate și podul Elefterie, în 1888 este demolat Turnul Colței, în vederea deschiderii actualului bulevard 1848, care din 1890 se va încrucișa cu marele bulevard al primarului Pake Protopopescu. În sfîrșit, în decembrie 1869 este inaugurată clădirea centrală a Universității, în 1886 este gata Ateneul Român, în 1887, Ministerul Instrucției Publice, în 1895, Palatul Ministerului de Agricultură și Domenii, Palatul Fundației Universitare și marele Palat de Justiție, iar în anul 1900, Palatul Poștelor (început în 1894) și Casa de economii.

După Constantin C. Giurescu, între 1885 și 1905 (mai puțin anul 1902, pentru care nu există date precise), în București se construiesc 14.970 de imobile de diferite dimensiuni[205], și firește că sub această impresie de viață edilitară trepidantă, care astăzi ni s-ar părea obișnuită, Caragiale putea să se gîndească, în stilul de mai tîrziu al viziunilor lui Arghezi, la *balamucul* viitor al planetei, la oamenii hidrocefali, cu *„trupușor"* ca în caricaturile lui Jiquidi sau la utopia urbanistică a *vîrstei de cauciuc*, cînd omenirea își va recăpăta liniștea pierdută, pentru că vom avea *„șine de cauciuc, roți de cauciuc, potcoave, căruțe, fluiere, sirene, clopoței și clopote, tobe și trîmbițe de cauciuc."*[206]

Pornind probabil de la experiențele fotografului englez E. Muybridge, foarte populare în jurul anului 1880, Caragiale are chiar ideea cinematografului sonor, în amintirile despre jocul extraordinar al actorului Matei Millo, într-un spectacol de la sala Bossel din București:

> „Ce păcat că trec așa seri ca toate serile, ba încă mai iute... Fonograful prinde și fixează graiul; spun că electrofotografia prinde și copiază, în șirul lor neîntrerupt, toate mișcările ale unui animal; astfel, reproduce într-o serie de icoane fidele toate mișcările unui cal în fuga mare. Un șir de electro-

fotografii și un fonograf ne-ar reproduce odinioară pe *Paraponisitul pus în slujbă,* poate mai puțin însă verva de care-ți spusei, căldura vie a lui Millo... Foarte-i mulțumim lui d. Edison... nu-i așa ?"[207]

Scriind aceste rînduri profetice, Caragiale dă expresie marii sale receptivități de om „simplu", sensibil la apropierea unui nou secol și dornic să înregistreze știrile și spectacolele tehnice „de senzație", ca mitingul aviatic de la Blaj, cu Aurel Vlaicu, sau demonstrațiile cu baloane de la Berlin, la care a participat :

„Stimate d-le doctor, era să vin [...] în persoană [...], dar m-am încurcat și ieri ca și alaltăieri la baloane pînă seara tîrziu ; am căscat gura ca toți isnafii cu ochii-n sus pînă mi s-a-nțepenit ceafa. Az-noapte numai de băsica lui Caragea am visat, și de fel de fel de semne și de arătări pe cer. — Alaltăieri, era să leșin pe cîmp cînd am văzut pleznind la vreo mie de metri sus balonul american «Conqueror». Acu citii în gazetă că aseară tîrziu s-au mai spart două. Și toți au scăpat zdraveni."[208]

Sub raport literar, textele fanteziste din 1874 ale lui Caragiale nu au totuși alt merit decît pe acela de a putea fi considerate între primele noastre încercări de *proto-S.F.*, într-o epocă în care pionierii genului, foarte puțini la număr și atrași și ei de aceleași teme seducătoare ale anticipației urbanistice și ale ficțiunii politice, sînt niște scriitori modești, ca moldoveanul George Radu Melidon *(Un vis curioz,* în *Calendar pentru români pe anul 1857),* sau total necunoscuți, ca Al. N. Dariu *(Finis Rumaniae,* în *Viitorul,* 1873) și Demetriu G. Ionnescu *(Spiritele anului 3.000,* în *Revista Junimei,* 1875).

Cu totul alta este situația povestirilor din *Schițe nouă,* și a celorlalte nuvele înrudite cu ele, fantastice în cu totul alt înțeles.

Zarifopol, care era un bun cunoscător al literaturii fantastice europene, de vreme ce a și alcătuit o antologie pe această temă, în 1924, susține că *„Fantasticul, chiar acolo unde e introdus direct, în* **Hanul lui Mîn-**

joală, *în* **Kir Ianulea**, *în* **Calul Dracului**, *funcționează numai ca element de motivare; nu e exploatat ca viziune, ci apare ca ciudățenie ușoară — și explicabilă rațional! — cum e cotoiul și căprița Minjoalei, sau e un fel de joc de cuvinte echivoc, cum e coada lui Prichindel în* **Calul Dracului**. *Caragiale transpune, cît poate, fantasticul în normalitate umană*".[209]

În realitate, fantasticul lui Caragiale este de cele mai multe ori *miraculosul* și *feericul* din povești, cu totul în spiritul mitologiei folclorului balcanic, unde întîlnirile cu diavolii, cu sfinții și cu Dumnezeu, la o răspîntie de drumuri, sînt obișnuite, și unde *profanul* intră la tot pasul în atingere cu *sacrul*, nu din dorința săvîrșirii unei convertiri mistice, ci în vederea satisfacerii, pe această cale, a unui sănătos instinct justițiar. Eroilor din aceste texte, care visează în secret la o soartă mai bună, li se îndeplinesc pe neașteptate dorințele, ca tipografului necăjit din *Norocul culegătorului* (1892), pe care Maica Precista îl îmbogățește în proporție directă cu ororile tipărite în „*ziarul cotidian*" la care lucrează : „*Trei parale bîrfirea, două minciuna și nerozii... două de-o para.*"[210] Chiar negustorul Abu-Hasan, care crede un timp că visează că a fost fermecat de un duh malefic, intrat pe ușa casei, rămasă noaptea deschisă, are și el o dorință îndeplinită foarte repede : să fie calif „*o zi măcar*", pentru a face ordine în mahalaua lui. Mai severă este providența în cazul poetului care, în ciuda credinței sale adînci în divinitate și în autoritatea acesteia, rămîne un neînțeles și pentru cel de sus, și pentru cei de pe Pămînt.

Norocul culegătorului, *O invenție mare* sau *Partea poetului* sînt foarte aproape de *apolog* și de *anecdotă*, în slujba cărora pun elementele miraculoase ale basmului și, în ciuda dimensiunilor, același lucru se întîmplă cu nuvela *Kir Ianulea*, în care femeia se dovedește a fi mai rea decît diavolul, pe care îl îmbrobodește cum vrea. Amănunt semnificativ, spre deosebire de personajele malefice cu priviri crucișe, din *La conac* și *La hanul lui Mînjoală*, care par a fi manevrate de diavol (Marghioala) sau reprezintă chiar o încarnare a lui (*omul roșcovan* din *La conac*), în *Kir Ianulea* Acrivița este cea

cu privirea încrucișată și diavolul Aghiuță este victima ei.

Motivul femeii mai rele decît dracul a fost împrumutat de Caragiale, după cum se știe, de la Machiavelli, dar el a mai fost tratat la noi, în forme diferite, de Anton Pann sau de Gr. H. Grandea, care a publicat în *Universul literar* povestirile *Cum a cocoșat femeia pe dracul* (1880) și *Contractul cu Dracul* (1891). În *Literatura populară română* (1883), M. Gaster semnalează basmul *Cum a înălbit femeia pe dracu,* publicat în *Timpul,* în 1882, iar la începutul anului 1890, „*un dascăl craiovean*" rezumă în ziarul *Românul* o povestire despre Belfagor, care putea să-i atragă încă de pe acum atenția lui Caragiale :

> „În scurt, iată o poveste poporană care, ca toate povestele acestea desigur este amintirea trecută din gură în gură a vreunui spectacol bisericesc și se află la francezi, italieni (Boccaccio), spanioli și la noi în culegeri de basme și povești (Gaster, 137 și alții). [...]
>
> Luțiper deputează pe Beelfegor ca să cerceteze în viața pămîntească pentru ce multe suflete bărbătești se coboară în iad cu jele amară că fug de lumina soarelui numai de răul muierilor cari îi silesc să părăsească lumea și să vină în iad.
>
> Beelfegor se metamorfozează în Don Juan, care să aibă la buzunar o pungă groasă și nesecată, mijloc de a place desigur femeilor, zice dînsul, și venind astfel armat la pămînt, consimte să se însoare și după o trecere de zece ani să moară de moarte omenească și să reintre iar în iad, numai cît va sta pe pămînt să fie supus la toate patimele pămîntești. Și îl pătimește o principesă florentină atît de amar prin zburdălnicia și fluturatica sa purtare, încît Don Juanul Beelfegor s-a luat cu mîinile de păr, pe aci a fost să nebunească, n-a mai putut îndura nici aștepta cei zece ani hotărîți de Luțiper și se întoarce înainte de soroc la iad, unde încredințează pe sfetnicii cei mari, prin viu grai, că

mare dreptate au sufletele acelea bărbătești de strigă și țipă...

Tema misterului stă în cea mai strînsă legătură cu două alte istorisiri poporane, adică basmul «cum a albit femeia pe dracul» sau «cum a îmbătrînit femeia pe dracul cu descreţirea unui fir de păr»... etc., etc."[211]

Povestea lui Caragiale poate fi privită și ca o tipică nuvelă de spionaj, în care o lume manifestă interes pentru o alta și încearcă să afle totul despre ea, căci diavolul din împărăția lui Dardarot este însărcinat cu misiunea de a pătrunde secretele pămîntenilor, luînd înfățișarea unui om, dar neavînd voie să facă uz, în afara sumei de bani pe care o primește, de nici una dintre însușirile supranaturale cu care este înzestrat.

În afara utilizării elementelor miraculoase și a pasiunii de povestitor, care recurge în mod neașteptat la un context narativ maximal, surprinzător în *Kir Ianulea* mai este și faptul că acțiunea se desfășoară în jurul anului 1800. De fapt, este pentru prima dată cînd Caragiale preferă prezentului nemijlocit al comediilor și al schițelor satirice, un trecut istoric mai îndepărtat decît orizontul amintirilor sale sau decît mijlocul secolului în care s-a născut, chiar dacă, așa cum s-a spus, vom regăsi și de data aceasta mahalaua și tipurile obișnuite ale literaturii sale „realiste". În versiunea lui fanariotă, anecdota simplă a lui Machiavelli se umple de amănunte pitorești, de culoare „balcanică" sau de mahalagismele Acriviței, și chiar iadul, care în textul despre Belfagor era o variantă de parlamentarism democrat, devine la Caragiale un fel de divan ad-hoc, în care un satrap oriental țipă la subordonați și își impune fără multă discuție punctul de vedere. Mai mult, ceea ce la început pare a fi doar anecdotă, culoare locală și moralism, reușește să-și implice autorul, determinîndu-l să se povestească în chip aproape autobiografic, căci printre întîmplările comice ale lui Aghiuță răzbat la suprafața textului un număr de motive obsedante ale carierei sau ale existenței lui Caragiale, motivul averilor pierdute peste noapte, motivul focului, al ochilor malefici sau al com-

petenței profesionale, în care scriitorul a crezut cu tărie, chiar dacă atunci cînd s-a exprimat explicit a preferat să recurgă la toposul modestiei jucate :

„Am învățat, cît am colindat pîn lume, purtările cele frumoase ; știu destule limbi străine — încai despre a rumânească, pot zice, fără să mă laud, că o știu cu temei ; măcar că de viță sunt arvanit și nu prea am învățat buche, dar, drept să-ți spun, la asta nu mă dau pe nici un rumân, fie cît de pricopsit cărturar."[212]

Mai aproape de o definiție modernă a fantasticului sînt povestirile *La conac, La hanul lui Mînjoală* și *Calul Dracului.*

La conac și *La hanul lui Mînjoală* seamănă foarte bine ca structură, în ciuda amănuntelor diferite, care fac din a doua povestire un text mai complex.

În ambele cazuri avem de a face cu o *„victimă"*, căreia i se întîmplă ceva deosebit pe parcursul unei scurte călătorii, și pe care și-o dispută două grupuri adverse, unul *„pozitiv"*, care reușește să intervină în ultima clipă, celălalt *„negativ"*, exercitînd o forță de atracție irezistibilă.

Victimele celor două întîmplări sînt doi tineri neexperimentați, un *„țîngău mucos"*, *„sec"* și *„nătărău"*, în *La conac,* un tînăr pețitor *„curățel și obraznic"*, în *Hanul lui Mînjoală.*

Împotriva bunelor intenții pe care le au, ambii eroi sînt reținuți într-un *spațiu închis,* în care se petrec lucruri ciudate, și este o intuiție excepțională operațiunea prin care prozatorul fixează ca scenă perfect plauzibilă a unor experiențe de viață extreme, *hanul* rustic sau *conacul,* în loc de a fabrica un cadru în genul castelului bîntuit sau al subteranelor sepulcrale din romanele gotice sau din nuvelele lui E. A. Poe, care pentru cititorul român ar fi fost neverosimile.

De fiecare dată, un plan de viață normală este modificat prin intervenția unor factori „de întîrziere", așa încît victimele rămîn în spațiul periculos al tentației mult peste termenul pe care și l-au propus inițial. Pri-

mul tînăr ar vrea să se oprească la conac, la Sălcuța, *„numai un ceas"*, pentru a da grăunțe calului, după care să-și continue drumul spre boierul de la oraș, căruia să-i înmîneze cei *„cinzeci de galbeni, pentru sfoara de moșie din Poenița, pe care o ține taică-său în arendă."*[213] Coconul Fănică, din *Hanul lui Mînjoală,* urmează să posească și el doar *„trei sferturi de ceas"* la hanul din Hăculești al Marghioalii (Mînjoloaia), tot pentru a da grăunțe calului, după care să ajungă în aceeași zi la Pocovnicu Iordache, din Popeștii-de-sus, spre a se logodi cu fata mai mare a acestuia.

În *La conac,* victima este ademenită prin manevrele unui personaj misterios și *roșcodan (omul roșu* din povestea despre Harap-Alb, a lui Creangă), cu privire de *șașiu,* penetrantă. Sub influența acestuia, tînărul se angajează într-o partidă interminabilă de stos, la capătul căreia pierde aproape tot ce are.

În *Hanul lui Mînjoală,* „atentatorul" este totuna cu obiectul tentației, o femeie atrăgătoare, care se uită și ea cruciș și întreprinde o mulțime de activități ambigue, între care un rol important par să-l joace incantațiile și mișcarea imprevizibilă a unui cotoi bătrîn.

În finalul primei nuvele, Neica Dincă, *„frate bun cu taica flăcăului nostru"*, îl smulge pe jucătorul imprudent din mrejele roșcovanului și îl expediază la datorie, după ce i-a aplicat palmele de rigoare și morala pedagogului experimentat.

În *Hanul lui Mînjoală,* victima este eliberată din spațiul hipnotic al hanului de un fel de expediție de salvare, sosită din afară și condusă de însuși Pocovnicu Iordache, viitorul socru, care îl transportă pe erou, *„legat cobză"*, la un schit de munte, pentru a-l curăța de păcate prin *„post, mătănii și molitve"*.

Ambele texte sînt perfect ambigue și în interpretarea lor poate fi vorba de o metaforă a drumului, cu un sens general inițiatic (ca în *Povestea lui Harap-Alb),* sau de un sens fantastic, căci întîmplările prin care trec eroii s-ar putea să fie regizate de forțele infernului, mai presus de puterea noastră de înțelegere. *„Ochiul ciudat"* al roșcovanului, aparițiile și disparițiile lui bruște, din *La conac,* sau absența icoanelor, căciula răsucită insistent de

Marghioala și „jocul" cotoiului, din *Hanul lui Mînjoală*, pot fi apariții și coincidențe întîmplătoare, din registrul normal al realității, dar și semne ale fantasticului, care face concurență realității și amenință să-i smulgă pe oameni din locul lor obișnuit. Replica finală din *La conac* (*„Ia seama, că te ia dracul dacă te mai iei după el, nătărăule !"*) poate fi interpretată și ea în sens propriu sau în sens aluziv, iar în finalul din *Hanul lui Mînjoală*, putem recunoaște, în plus, situația tipică a unui joc de inițiere, în care „maestrul" dă de înțeles „discipolului" său că a trecut el însuși prin aceleași experiențe, ca orice bun educator :

„— Era dracul, ascultă-mă pe mine.

— O fi fost — am răspuns eu — dar dacă e așa, pocovnice, atunci dracul te duce, se vede, și la bune...

— Întîi te dă pe la bune, ca să te spurce, și pe urmă știe el unde te duce...

— Da dumneata de unde știi ?

— Asta nu-i treaba ta, a răspuns bătrînul ; asta-i altă căciulă !" [214]

Zarifopol avea dreptate : o explicație rațională a întîmplărilor din aceste nuvele este posibilă de fiecare dată, dar trebuie adăugat că ea nu rămîne nicidecum singura cu putință și că tocmai pe această dialectică a duplicităților de semnificație *(normal/anormal, explicabil/inexplicabil, real/supranatural)* se bazează literatura fantastică. De fapt, *La conac* și *Hanul lui Mînjoală* reprezintă pentru Caragiale un prilej excepțional de a experimenta în direcția jocurilor de căutare, căci din fiecare nod al textelor sale sînt posibile două continuări și cititorul, oricît de perspicace, nu va descoperi nici o informație care să dezavantajeze vreunul din cele două programe de joc, indiferent dacă narațiunea este relatată la persoana întîi, ca în *La conac*, sau mediată de un povestitor care, principial, ar trebui să dețină explicația de care avem nevoie, ca în *Hanul lui Mînjoală*.

Tot pe principiul mutărilor duble este scrisă și povestirea *Calul Dracului*, mai puțin fantastică și mai mult

fabuloasă, prin aceea că eroii sînt două personaje supranaturale, care dau un spectacol extraordinar, rezultat din suprapunerea ingenioasă a mai multor planuri : aparența normală, fabulosul, călătoria fantastică/erotică și, din nou, decorul normal de la început.

Deși legătura cu *Calul Dracului* nu pare imediat evidentă, observația de la care ar trebui să pornim în interpretarea acestui text este că prozatorul a utilizat foarte des tehnica transformării unui prim sistem de semne, într-un al doilea, în foiletoane și în articolele sale politice. De cele mai multe ori, acest procedeu se reduce la a povesti de două ori, în forme diferite, același lucru, prima secvență fiind o *„snoavă bătrînă"*, o *„veche anecdotă orientală"* și, mai rar, un text modern, iar a doua, o întîmplare scoasă din realitatea imediată.

În [*...Oarecare moderație*] (1878), după analiza raporturilor dintre personajele piesei lui Labiche, *le Voyage de Monsieur Perrichon*, este analizată situația României și a Bulgariei, în raport cu Rusia, după războiul din 1877—1878, și expresii sau propoziții „la locul lor" în prima secvență coboară în cea de a doua, devenind comice.

În *Cabinetul Hagi-Tănase* (1897), călătoria unui negustor la Ierusalim și agitația *„bigoților mahalalei"*, după întoarcerea acestuia în țară, preced povestea *„bigoților colectiviști"* și a călătoriei lui Sturdza în străinătate, titlul sugerînd, de la început, legătura perfectă a celor doi „timpi" ai foiletonului.

În articolul [*Benefissul*] (1900), prima narațiune (*„o pisică lucrînd un șoricel într-un colț"*) funcționează ca „introducere" la o altă poveste (actorul care își recoltează clienți pentru un spectacol *în benefiss*).

De fiecare dată, cel de-al doilea text e citit și raportat la primul, în funcție de care dezvăluie o semnificație mai accentuat comică sau chiar un tîlc ascuns.

În alte situații, cel de-al doilea termen, în numele căruia este construit de fapt întregul ansamblu, este redus la un minim de informații finale, ca în articolul *Cella Delavrancea* (1909) sau în *Termitele* (1911), așa încît cititorul este invitat să refacă în imaginație textul absent.

Pe o tehnică asemănătoare se bazează narațiunile echivoce, în care însă prima poveste o „acoperă" pe cea de-a doua aproape în întregime, iar *ceea ce se vede* generează prin inducție *textul absent*, văzut printre rînduri, ca într-un palimpsest.

În *Calul Dracului*, două personaje aparent obișnuite (o bătrînă cerșetoare *„fără putere"* și un tînăr *„crud de tot"*, la care doar numele, Prichindel, ar putea să sugereze de la început originea infernală) se metamorfozează la lumina Lunii într-un cuplu fabulos, Prichindel dovedindu-se a fi un mic diavol, iar bătrîna cerșetoare, o frumoasă fată de împărat, transformată prin blestem într-o vrăjitoare. În această ipostază „de la miezul nopții", al doilea cuplu practică pînă în zorii zilei un joc care în aparență este fabulos, dar care poate fi interpretat în planul absent al „palimpsestului", ca alegorie a unui joc erotic interzis. Echivocul neașteptat al fragmentului este sprijinit și de timbrul liric, puțin obișnuit la Caragiale, care împinge textul spre figurația simbolică a unui poem :

„...baba, adică fata de-mpărat, or zîna, cum poftiți, era departe cu Prichindel. Alerga ușor ca vîntul de parcă n-atingea pămîntul ; îi zbura pe dasupra capului lui Prichindel părul ei bălan despletit ; iar în lumina lunii, fîlfîia în fel de fel de ape zăbranicul vioriu țesut în fluturi și-n fire de argint, cu care era-nvăluită...

Mult au alergat așa...

— Să stăm, să mai răsuflăm ! a zis Prichindel ametit, cînd au ajuns într-o pajiște.

Dar ea, ce să-l asculte ?... De unde-și mai potolise fuga, s-a pornit iar și mai repede, și tot mai repede, pîn-au dat într-o luncă plină numa cu trandafiri albi mirositori, și aici a-nceput ea să se domolească și încet-încet să meargă în pas... Apoi, oprindu-se locului, zice :

— Ascultă !

Și deodată, în tăcerea aceea plină de lumina lunii, s-a auzit din umbra unui tufiș glas de privighetoare.

— Îți place, dragă Prichindel ?
— Strașnic ! a răspuns el." [215]

La conac, *La hanul lui Mînjoală* sau *Calul Dracului* sînt deci texte în mod diferit fantastice, dar, în orice caz, nu în spiritul tenebros sau filozofic al fantasticului anglo-saxon, ci în spiritul inițiatic al literaturii populare, în care chiar experiențele extreme pot fi privite cu umor și rezolvate la sfîrșit printr-un joc de cuvinte. După experiențele romantice ale prozei lui Eminescu, prin care nuvela românească se întîlnea cu realismul magic al lui Novalis, cu Hoffmann și cu Tieck, fixînd cu autoritatea incontestabilă a geniului, aria sensibilității noastre, spre nord, Caragiale se plasează în extremitatea sudică, poate mai tipic românească, a tipologiilor culturale europene, acolo unde se află și Cantemir, Budai-Deleanu, Anton Pann sau Ion Creangă. Spectrelor și magicienilor misterioși sau fenomenelor evident oculte din povestirile lui Poe sau Brentano, pe care le-a citit și care i-au plăcut, Caragiale le preferă decorul mai plauzibil pentru el al literaturii populare balcanice, cu hanuri în jurul cărora se țes legendele, cu fete frumoase transformate în cerșetoare bătrîne și cu diavoli răutăcioși sau hazlii, care stau de vorbă cu sfinții și cu Dumnezeu, folosind vocabularul malițios și insinuațiile ireverențioase ale străzii.

11. ÎNTRE SCRIS ŞI ORAL. CORESPONDENŢA

„...de cite ori scriu o scrisoare, aceea niciodată nu coprinde vreo comunicare ce n-aş putea-o face in gura mare, dacă persoana depărtată căreia îi scriu s-ar afla lingă mine.

A ! dacă aş scrie cuiva o comunicare, pe care n-aş vrea s-o aibă nimeni altul decît acela, atunci... atunci aş fi un prost.“

I. L. Caragiale [Cabinetul negru] **(1900).**

Dintre cele aproximativ 900 de scrisori, cărţi poştale, telegrame şi felicitări care s-au păstrat de la Caragiale, aproximativ 800 au fost scrise în Germania, iar dintre acestea, aproape jumătate l-au avut ca destinatar pe tînărul Paul Zarifopol, fixat la Leipzig după intervalul studiilor universitare şi susţinerea tezei de doctorat. Faţă de marii autori de epistole, faţă de Voltaire, care ar fi redactat între 10 şi 12 misive pe zi, ajungînd la un total de aproximativ 20.000 de texte, faţă de Goethe, de la care ne-au rămas peste 15.000 de scrisori, sau chiar în comparaţie cu Alecsandri (2.500) şi Odobescu (3.000), Caragiale nu impresionează prin cantitate. Se poate însă afirma că în cei peste şapte ani petrecuţi în Germania, din martie 1905 şi pînă la sfîrşitul vieţii, el descoperă un nou gen literar, *scrisoarea,* care, împreună cu povestirile din *Schiţe nouă,* reprezintă opera sa principală din această perioadă şi că în persoana lui Paul Zarifopol dramaturgul şi-a găsit un interlocutor ideal, pe mă-

sura exigențelor sale destul de greu de satisfăcut și față de care s-ar fi putut exprima în scris, fără reticențe. Pornind de la scrisori, este evident că Zarifopol poate fi luat ca etalon al acelui cititor perfect, intenționat de scriitor ca public primar al textelor sale („*der intendierte Leser*", din estetica receptării) și abordat direct, în cadrul unui gen cu structuri și legi specifice, genul epistolar [216].

Într-adevăr, prietenia autentică dintre Caragiale și Paul Zarifopol s-a putut întemeia pe un număr de condiții favorabile, care sînt îndeplinite foarte rar, în același timp, de către două persoane : diferența de vîrstă și, odată cu ea, nuanța de respect necesară oricărei legături durabile, tipul de inteligență, avînd ca pivot central spiritul critic și lipsa aproape totală a prejudecăților, gusturile literare și pasiunea comună pentru muzică, sentimentul identității etnice, dublat de nevoia de comunicare într-un spațiu cultural străin și chiar cadrul pregătitor al legăturilor vechi dintre Caragiale și socrul lui Zarifopol, C. Dobrogeanu-Gherea.

Și totuși, surprinzător este să constatăm că principala problemă a scrisorilor lui Caragiale către Zarifopol este *o problemă de comunicare* și că regula generală a activității dramaturgului, alternanța dintre *tăcere* și *scris*, funcționează chiar și atunci cînd toate condițiile unei comunicări ideale par să fi fost îndeplinite. Din acest punct de vedere este mai puțin interesant să examinăm corespondența lui Caragiale ca document istoric și sufletesc, să ne punem problema *literarității* scrisorilor, echivalîndu-le cu *schițele*, sau să facem inventarul riguros al temelor epistolare, operațiune la îndemîna oricui, cît să stabilim relația neașteptată dintre *textul exprimat* al scrisorilor și *textul absent*, pe care acestea îl sugerează și îl pregătesc neîncetat, printr-o suită de operațiuni insistent regizate.

Spre această situație sîntem conduși în primul rînd de împrejurarea că formula cea mai des întrebuințată a scrisorilor lui Caragiale constă în anunțarea unui *discurs oral*, programat în cadrul unor întrevederi solicitate cu insistență, că aproape fiecare text scris funcționează ca introducere pentru un text ulterior, de natură verbală :

„Eri am avut șase daco-români de ispravă la masă. Detalii cînd ne-om vedea." [217]

„În țara di sus, Botșăni Ieși Dorohoiu, răscoale țărănești contra posesorilor — contra jădanilor. E lată rău. Verbal pe larg, mîne." [218]

„Peste cîteva dzîli ne-om vidè și daca nu ț-a plăcè ce ți-oi povesti — să-mi dzici mie cuțu." [219]

„Stimate domnule Doktor, ard de dorința să ne vedem. Dacă nu eram legat acasă așteptînd din moment în moment corecturi, te-aș fi călcat mîine, sîmbătă. Luni, am neapărată treabă acasă. Așadar, imposibil să viu zilele astea. Celebrul Ristache a fost predat Austro-Ungariei sain et sauf. În schimb, frații sindicaliști au fost stîlciți la București, după ce și ei au zdrelit destui polițiști. Cînd ne vom vedea, îți voi demonstra că țiu recordul mișeliei eu — nu d-ta, cum te lauzi. Să scapi prin noroc este una ; să fugi prin calcul este alta. Și nu știi cît m-am aplaudat marți la B-pesta, aflînd telegrafic cele petrecute în ajun seara la Buc., după plecarea mea — via Vîrciorova... Dar, rogu-te, încă o dată, să ne vedem, cît de curînd : două nopți n-or să ne-ajungă pentru importantissime comunicări." [220]

„Am să-ți spun ceva care întrece orce închipuire, și știi că fără docomenturi nu mă pronons niciodată : să vezi purtare de măgar potcovit cu aur." [221]

Pe de altă parte, scrisorile acestea sînt pline de „enigme", de aluzii uneori impenetrabile și de informații trunchiate, încît e de regretat absența unui jurnal „intim" alcătuit de Caragiale sau absența unor procese-verbale sistematice, pe care ar fi putut să le alcătuiască, în compensație, Zarifopol, și în locul cărora ne-au rămas doar cîteva însemnări [222].

Pentru a-și transforma proiectele de discuție în realitate, Caragiale uzează de o tehnică foarte rafinată a provocării interlocutorului, printr-un sistem complex de apel și, în general, prin programarea intenționată a unor

ca, în cele din urmă, să recurgă la ... temei centrale a dezbaterilor :

„— Îți trimit «Convorbirile» lui Mihalache : s-a certat cu Maiorescu și a deschis prăvălie pe seamă. Vezi și d-ta marfa. Despre scena divorțului lui Mihalache de Maior, am interesante detalii de la Barbu, pe care l-am întîlnit la Viena. Ți le voi spune la vreme." [223]

„Multe și mărunte am să-ți spun, stimate d-le Doctor. Conferința ținută de d. ministru Beldiman despre Cuzea Vodă, moartea bietului general Lahovari, în urma unei operații care a «reușit perfect», șcl. șcl. Ți le voi spune cînd, cum mi-ai făgăduit, vei veni aici." [224]

„— Multe, multe foarte avem de depănat. — Vă așteptăm cu nerăbdare și cu frățească dragoste. [...] D. Dr. Gusti e în Iași. Să nu uităm a vorbi despre d-sa." [225]

„Îți trimit «Facla», numărul din urmă. Primele două articole fulminante or să-ți placă. Ai să-ți faci cruce cînd ți-oi spune din a cui călămară au ieșit." [226]

Știm de aceea, cu oarecare aproximație, despre ce au vorbit Caragiale și Zarifopol (despre campania takistă din 1908, despre teatrul lui Delavrancea sau despre aniversarea scriitorului, în 1912), dar nu putem avea decît cel mult bănuiala modului în care interlocutorii s-au întreținut. Ca și anii de tăcere, în care dramaturgul a refuzat să mai scrie, ca și cele mai multe porțiuni ascunse sau sugerate, din propriile sale texte, *textul absent* al discuțiilor lui Caragiale reprezintă o abatere de

Petre Missir, în jurul anului 1891 [227], sau ca în co-
siunea patetică, făcută lui Delavrancea, într-o scrisoare din 1908, expeditorul nu întîrzie să reclame respectarea clauzei de onoare a discreției sau, și mai categoric, retrocedarea documentelor :

„După ce am expediat scrisoarea recomandată adineaori, de frică să nu-ți mai întîrziez răspunsul, așa de multă vreme datorit, mi-am adus aminte că nu te-am rugat a nu comunica rîndurile mele niminui. Toate cîte ți le spun între noi trebuie să rămînă, afară firește de un singur om — singurul prietin căruia, fără pagubă nici pentru tine, nici pentru mine, ai putea să-i destăinuiești scrisoarea mea — înțelegi cine e acela — Vlahuță." [228]

Este atunci exagerat să presupunem că, așa cum și-a regretat unele izbucniri din scrisori, Caragiale și-a regretat porțiunile din opera literară care au ieșit în pierdere în procesul receptării imediate și că diferitele sale strategii estetice, dintre care unele s-au dovedit a fi incompatibile, sînt rezultatul analizei unor situații de joc ? În orice caz, Zarifopol a fost profund impresionat de textul oral al conversațiilor cu Caragiale și de șansa întîlnirii cu dramaturgul, din care a făcut cea mai importantă experiență de cunoaștere a întregii sale vieți :

„Ani de zile am trăit cu el, cu atît mai absorbit de dînsul, cu cît, fiindcă trăiam altfel destul de izolat, era aproape singurul om pe care-l frecventam. Un om cît o lume, s-înțelege. Nimic din ce mi-a trecut pe dinainte în toată viața nu mă obsedează atîta și cu atîta de puternic farmec ; mi-e plin capul de mutrele, de intonațiile, de gesturile lui toate, care erau, la un loc o aproape neîntreruptă

producere artistică. De aceea mi-e așa frică să vorbesc, dar mai ales să scriu despre dînsul." [229]

De mai multe ori pe parcursul corespondenței sale, Caragiale și-a justificat reticența epistolară, motivele discreției și ale dorinței de a comunica verbal. Uneori, preferința pentru oral are la el semnificația din teatru, căci un dramaturg poate să prefere, din motive de gen, textul sincretic al spectacolului, cu lumini, costume, mimică, intonație și decor, textului mai simplu din varianta scrisă. Din acest punct de vedere, foarte multe din scrisorile lui Caragiale au valoarea unor indicații de regie pentru un text jucat ulterior. De cele mai multe ori însă, preferința pentru oral este impusă de analiza situației de comunicare, cînd trebuie să se țină seama de numărul și de calitatea participanților la discuție, dar mai ales de sistemul de norme (estetice și sociale) valabile la un moment dat :

„Știi — altceva e cînd vorbești între patru ochi unui prietin, și altceva, cînd îi vorbești în vileag, unde te aude atîta lume străină." [230]

„Sunt lucruri care numai prin viu grai se pot trata. Vorba zboară, iar scrisul se tîrăște și tot tîrîndu-se, se poate rătăci, prăpădi șcl." [231]

În cazul acesta este limpede că *autocomunicarea* reprezintă forma cea mai liberă și mai autentică de discurs și că ei îi urmează convorbirea orală cu un singur interlocutor, ales din categoria ideală a publicului intenționat de cel care vorbește. Cu cît numărul celor care ascultă crește și cu cît vorbitorul se apropie mai mult de formula exprimării în scris, cu atît variantele de succes comunicațional se împuținează și tentația vorbitorului de a renunța la propriul sistem de valori și de norme, pentru a accepta sistemul unui public larg, devine mai mare. Lucrurile se complică ori de cîte ori o minoritate se străduiește să impună norma sa unei majorități care își dorește alt sistem de norme, pentru că atunci scriitorul trebuie să se confrunte cu nivele diferite din punct de vedere estetic și social, și să aleagă o soluție din mai multe posibile, conștient că decizia sa

urmează să fie trecută printr-un sistem dat de recompense și de sancțiuni. Caragiale a înțeles perfect acest mecanism pretențios al reglării comunicației, pe care l-a explicat în stilul său anecdotic, într-o scrisoare publică adresată lui Vlahuță, în anul 1909 :

„*Frate Vlahuță,*

Despre *adevăr* să mă ierți că nu-ți pot răspunde nimic — nu-nțeleg ce lucru anume e însemnat cu acest cuvînt, pe care-l rostim și-l auzim rostit atît de des la fiece pas al vieții... [...]

Dar, citind a doua oară, am găsit la sfîrșit aceste rînduri, mai apropiate de mărginitul meu înțeles :

«Într-un cuvînt, politica te lasă să spui ce ai pe inimă ? Un literat înscris într-un partid poate să-și spună tare gîndul lui întreg ? *Asta-i* întrebarea.»

Așa ?... Așa da, am zis ; la *asta* parcă aș putea răspunde ceva, și iată cum...

Mai întîi, scurt : nu numai politica ne împiedică să spunem ce avem pe inimă ; și un literat, chiar neînscris în vreun partid, nu poate să-și spună totdeauna gîndul lui întreg. Iar dacă e o mare fericire, cum zici tu, să-și poată spune cineva ce are pe inimă, gîndul lui întreg, apoi trebuie să mărturisim că bietului muritor, această fericire, ca și multe altele, îi e dat numai s-o dorească...

Ia să vedem acuma mai pe larg.

Să luăm un literat care n-a făcut și nu face politică de loc [...]

Peste cîteva zile, literatul nostru întîlnește o cunoștință — un om bolnav, care de-abia se mai tîrăște, purtînd strălucitoare pe chipul lui pecetea morții nendurate. Omul îi spune cu glasul stins că i-a fost foarte rău, dar acuma îi merge mult mai bine, și mîine pleacă la Nizza : toți doctorii i-au recomandat pentru convalescență aerul întăritor al Rivierei. Literatul nu-i poate spune :

«Omule, nu asculta pe doctori ! vor să scape de d-ta, să nu le mori pe brațe. Nu mai cheltui degeaba pe drumuri. Cum ai ajuns d-ta, dai în

vagon ortul popii înainte de Viena. Mai bine fii cuminte, stai să mori acasă ca lumea... Îmi pare rău ; eu te știam inteligent : nu te vezi în ce hal ești ?»

O să-i zică dimpotrivă :

«— Bravo! Foarte bine să mergi la Nizza... straşnic aer ! ...Da', numa un lucru : cît ține, o săptămînă, două, convalescența, nu te apuca pe acolo iar de petreceri ; în orice caz, nu le face prea late, pîn' la ziuă, după obiceiul d-tale... Ține-te bine cînd îți dă brînci inima !»

Care va să zică, și mila, nu numai politica...

Și acum, ca să termin, rogu-te, frate Vlahuță, ascultă...

Tu ești un literat neînscris în vreun partid politic. Închipuie-ți că eu, vechiul tău prieten, viu la tine (cum se poate-ntîmpla curînd) cu o scriere foarte slabă (cum iarăși se poate prea bine întîmpla) și îți cer numaidecît părerea...

Contez pe buna ta prietinie că n-ai să-mi spui : «Drăguță, ai făcut o operă în care mijloacele de expresie sunt departe de a acoperi, nemite de a covîrși, intenția artistică... Nu faci bine s-o dai la lumină ; căci daca o operă reușită poate uneori să fie o faptă rea, niciodată o operă nereușită nu poate fi o faptă bună.»

Tu știi cît m-ar mîhni asta și știi asemenea ce plăcere mi-ar face dimpotrivă să-mi spui :

«Frate, mă așteptam de la tine, firește, să faci lucruri frumoase, dar să te ridici așa de sus îți mărturisesc că nu m-așteptam. Opera ta este eminentă, e ceva vertiginos — ai făcut pur și simplu un capodoperă !»

Și chiar mai entuziast și mai elocuent decît atîta nu strică să fii...

Și... care va să zică, nu numai politica, și prietinia...

Nu, desigur ; de-o fi sau nu cineva literat, înscris sau neînscris într-un partid politic — milă, frăție, prietinie, rușine, varie sentimente, multiple interese morale sau materiale (am putea închipui

la infinit exemple) îl vor împiedica să spună oricînd ce are pe inimă, gîndul lui întreg, privească el lucruri de ordine privată sau familială, publică sau socială.

Dar mă vei întreba :

«E bine, e frumos asta sau nu ?»

Îți răspund :

«Incapabil satisface. Caută Bucureşti filozof.»"[232]

Mai mult, în [*Cabinetul negru*] Caragiale a motivat cu argumente numai în aparență paradoxale dreptul cenzurii de a controla corespondența privată și de a lua măsuri împotriva celor care practică sinceritatea și se abat de la sistemul de norme sociale ale unei anumite comunități :

„Toți cititorii știu firește ce este instituția poștei ; dar poate unii nu știu ce însemna cabinetul **negru.**

Iată.

Pe vremea regelui Franței, Ludovic XIV, un ministru, prea gelos de siguranța statului și a coroanii, și-a închipuit să înființeze pe lîngă administrația poștală a regatului un biurou secret, compus dintr-un număr de împiegați de încredere, cari, sub paza strictă a directorului poștelor regale, să cam afle ce-și tot scriu unii altora supușii ilustrului monarch.

Aceasta s-a numit cabinetul negru.

Era o instituție foarte bine organizată.

Multe putea afla organizatorul — multe care-l interesau de aproape, atît pentru el cît și pentru supuși — grație activității acelui biurou secret.

Multe declamațiuni s-au ținut împotriva celebrului cabinet negru.

Spiritele vrăjmașe tiraniei l-au descris în colori potrivite cu numele-i.

Regi și miniștri fără nici un scrupul de omenie au pătruns în secrete de familie, în intime relațiuni, cari trebuiau să rămînă, pentru cinstea societății, totdeauna îngropate cu extremă discreție în conștiința a cel mult două ființe !

Cei puternici, furînd, la întunericul cabinetului negru, secrete de afaceri și de onoare, au ruinat oameni cinstiți, au dezolat familii...

Și celelalte...

— A ! ce infamie ! auzi dumneata să caute regele să afle ce scriu eu lui frate-meu, sau unor prieteni ori prietene ! Ce infamie a tiraniei !

Eu mărturisesc că nu mi se pare deloc infamă o așa curiozitate regală, și aceasta, nu fiindcă scriu scrisori foarte rar, ci fiindcă de cîte ori scriu o scrisoare aceea niciodată nu coprinde vreo comunicare ce n-aș putea-o face în gura mare, dacă persoana depărtată căreia îi scriu s-ar afla lîngă mine.

A ! dacă aș scrie cuiva o comunicare, pe care n-aș vrea s-o aibă nimeni altul decît acela, atunci... atunci aș fi un prost." [233]

Așa se explică probabil și absența unor scrisori de dragoste redactate de Caragiale (cu excepția episodului Fridolinei, care i-a uimit pe biografi) sau absența scrisorilor către mama lui Mateiu, Maria Constantinescu. Spre deosebire de Eminescu, ale cărui scrisori ignoră „cenzura" și reprezintă o dezvăluire uneori greu de suportat a sentimentelor și a existenței sale materiale, Caragiale are mereu în vedere *cabinetul negru* și cu toate că în aparență se adresează unei singure persoane, majoritatea scrisorilor sale sînt concepute pentru a putea fi citite în public, în fața oricui. Caragiale știe că un text construit pentru o anumită situație de comunicare și pentru o anumită persoană poate fi deplasat, din indiscreție, din întîmplare sau pur și simplu odată cu trecerea timpului, într-un alt context comunicațional, și își ia toate măsurile de precauție pentru a face față acestor eventuale „trădări".

Este adevărat că demonstrația lui Caragiale în legătură cu cenzura poate să șocheze. Dar de fapt, mecanismul controlului, al recompenselor și al sancțiunii din [*Cabinetul negru*], ușor de explicat cînd e vorba de niște scrisori, funcționează în cazul oricărei forme de expresie pentru că, tipologic vorbind, un text artistic inovator este în situația scrisorii care ignoră sistemul de

restricții al cenzurii și, în cele din urmă, se poate întîmpla ca societatea să penalizeze cu aceeași severitate și abaterea estetică a omului de litere, și pe cea socială a autorului de scrisori.

Totuși, față de aluziile la răscoalele țărănești, din scrisorile către Zarifopol, de exemplu, articolul *1907. Din primăvară pînă-n toamnă* reprezintă un act de „prostie", o concretizare spectaculoasă a textului absent și o spargere a normelor convenției, după care pot urma penalizările sociale [234]. Din aceeași categorie fac parte și destăinuirile despre Delavrancea, din scrisoarea către Alceu Urechia, din 1905, condamnarea *Junimii*, în scrisoarea către Petre Missir, sau momentele de „dezgolire" sufletească din patetica scrisoare către Delavrancea. În faza ultimă a corespondenței, aceste exemple constituie cazuri excepționale de transcriere a textului absent, pe hîrtie, cu totul în spiritul vechi al autorului curajos de satire și de comedii. De aceea, scrisorile lui Caragiale sînt nu numai proba evidentă a preeminenței textului oral asupra celui scris, a comicului și a umorului asupra tragediei, sau a sociabilității asupra instinctului mizantrop, dar și locul care indică în ce măsură presiunea convențiilor sociale și, în general, restricțiile impuse de orice fel de norme, pot afecta cariera unui scriitor. În corespondență există, ca și în literatura propriu-zisă a lui Caragiale, același conflict permanent al *tăcerii* cu *scrisul* și al *textului* cu *norma*, care este acceptată sau ignorată, după împrejurări.

12. „OMUL — UN ANIMAL POLITIC"

„Eu crez că în loc să ne învinuim și să regretăm că facem în toate și oriunde politică, din contră, ar trebui să ne pară bine și să ne aplaudăm că o putem face așa de bine oriunde și în toate.

Ce folos ar fi, neputînd a face știință și artă, să stăm cu mîinile-n sîn fără să facem nimic. Încai să facem politică. Și slavă Domnului că nu o facem rău."

I. L. Caragiale, Politică în toate **(1896).**

Cel mai tipic și mai complicat joc cu programe multiple este practicat de Caragiale în domeniul gazetăriei politice. În același timp, activitatea aceasta puțin obișnuită, care privește în aceeași măsură opera și viața scriitorului este și cel mai greu de calificat. Căci dacă a pierde sau a cîștiga la jocurile de noroc, la șah sau în competițiile sportive nu poate fi nici imoral, nici moral, valorile acestea sînt mai greu de ignorat în jocurile care angajează destinele umane.

În *Introducerea* primului volum al *Operelor* lui Caragiale, P. Zarifopol a enunțat un principiu sănătos de cercetare literară, pe care a avut meritul de a-l fi și urmat :

„Unii diletanți pretind să tratăm operele celebre, așa cum «mamițele» din mahala își răsfață «puișorii», ascunzînd poznele și defectele acestora.

Pentru cine nu are logica mamițelor, o bucată rea nu scade valoarea unei bucăți bune din aceeași operă ; o bucată bună nu ajută nimic celei rele ; și tot astfel nu se compensează amănuntele inegal reușite din aceeași scriere. Vrem să știm cum a fost. Și autorii mari n-au trebuință de precauțiile protectoare ale fanaticilor mai mult ori mai puțin pricepuți, mai mult ori mai puțin sinceri." [235]

Din nefericire, editarea publicisticii lui Caragiale s-a văzut confruntată cu dificultăți imprevizibile, și *logica mamițelor* a triumfat atunci cînd ne-am fi așteptat mai puțin.

În aceste împrejurări, soluția cea mai comodă a fost aceea de a rezolva problema prin simplificare, minimalizînd-o, contestîndu-i lui Caragiale vocația teoretică sau privind gazetăria ca pe o anexă a autorului de schițe și de comedii.

În realitate, în cazul lui Caragiale o meserie, *gazetăria,* s-a întîlnit cu un tip de activitate, *politica,* și această întîlnire, fericită sau nu, a avut ca rezultat o operă amplă, realizată pe parcursul unei întregi vieți. Din 1873, cînd începe să scrie la *Telegraphul,* și pînă în 1911, cînd își încheie activitatea de gazetar politic la ziarul arădean *Românul,* Caragiale publică un număr impresionant de articole, pamflete și note politice, care alcătuiesc împreună unul dintre cele mai voluminoase sectoare ale carierei sale de scriitor.

Activitatea lui Caragiale la *Telegraphul* a fost semnalată încă din anul 1896, într-un articol din *Liga ortodoxă,* atribuit lui Macedonski :

„Neajutat de nimeni se insinuă la *Ghimpele,* pătrunse în Teatrul Național ca sufleur, jucă, deși fără succes, pe scena baracei numită Alcazar de pe piața lui Constantin Vodă (scenă pe care a debutat celebrul artist Manolescu, Aristița Romanescu, Mateescu, Hagiescu și alții), — străbătu în redactiunea ziarului *Telegraful* ca corector și traducător din ziarele străine, și ani lungi, trase pe dracul de coadă, — duse o viață din cele mai aventuroase." [236]

Fiind scris cu evidentă rea-voinţă, textul acesta a fost trecut mult timp printre sursele de informaţie de mîna a doua. Totuşi, sub raport factologic, afirmaţiile lui Macedonski s-au dovedit a fi, în cea mai mare parte, exacte, iar cele legate de *Telegraphul* pot fi luate în consideraţie fie şi numai pentru motivul că autorul lor s-a numărat el însuşi printre colaboratorii mai apropiaţi ai gazetei, care i-a publicat de mai multe ori versurile şi i-a luat apărarea cu ocazia unui proces de presă intentat în iulie 1874.

Într-adevăr, la *Telegraphul* în 1873—1874 şi apoi la *Alegătorul liber* (1875—1876) şi *Unirea democratică* (1876—1877), Caragiale face ceea ce a numit mai tîrziu *bucătăria* sau *umplutura* ziarelor (inclusiv corectura), ocupîndu-se mai ales de rubricile de *curiozităţi, diverse, felurimi* sau *varietăţi ştiinţifice* care, într-un fel, au rămas pentru totdeauna „slăbiciunea" lui. Toate trei sînt gazete liberale, iar *Telegraphul* şi *Alegătorul liber* au ca trăsătură comună faptul că au apărut în timpul guvernării lui Lascăr Catargiu (1871—1876), cînd se adînceşte concurenţa politică dintre liberali şi conservatori. Aceste ultime două ziare au de aceea caracterul unor publicaţii de opoziţie, preocupate în primul rînd de ideea realizării cît mai grabnice a unui transfer de putere către partidul liberal.

În 1873 şi 1874, cînd prezenţa lui Caragiale în paginile cotidianului bucureştean poate fi identificată, *Telegraphul* (apărut la 1 aprilie 1871) este o gazetă liberală agresivă, de nuanţă radicală, francofilă şi antidinastică. Redactorii ei profesează, ca şi C. A. Rosetti, idei republicane şi contestă capacitatea politică şi moralitatea tuturor miniştrilor conservatori, în polemici violente cu gazetele oficioase, *Pressa* (Vasile Boerescu) şi *Trompeta Carpaţilor* (Cezar Bolliac). În septembrie1873, cînd eroul republicii de la Ploieşti, Al. Candiano-Popescu, se reîntoarce în ţară, *Telegraphul* se grăbeşte să înregistreze cu satisfacţie ştirea, în ianuarie 1874, într-un moment în care ministrul de război ordonase dezarmarea gărzilor cetăţeneşti (*„instituţiune mîndră şi salutarie pentru o ţară ca a noastră care deja prinsese rădăcină şi era un corp pe care puteai compta"*), ziarul publică scrisoarea

de protest a foştilor gardişti din Galaţi, iar ceva mai tîrziu, într-un articol de fond din martie 1874, cineva face haz de afirmaţia lui Cezar Bolliac că *Imperiul vine la galop*, formulă pe care o va ironiza şi Caragiale într-un foileton din *Ghimpele*, intitulat *Istoria unei epigrafe*.

Dar combătîndu-şi adversarii, gazeta cultivă la rîndul ei un număr de sloganuri politice, care trebuie să-i fi dat tînărului Caragiale fiori : *„O Adunare fără libertăţi este o representaţiune infidelă"*, *„Subt un regim constituţional mai cu seamă, fără libertate nu este siguranţă"*, *„Revoluţiunea făcută de jos este progresul ; revoluţiunea făcută de sus, fiă pe ori ce cale, este înapoerea"* şi *„Francia astăzi este barometrul la care se uită toată lumea"* ! De altfel, tot vocabularul gazetei este tipic rosettist *(România suferindă* şi *asasinat teribile, corespondinţi, aginţi* şi *serginţi, aliată naturale* şi *obiectiv fatale, guvern indiferinte, ministru habile* şi *capabile, ţipăt generale* şi *cabinet actuale* sau *anul corinte, om influinte, competinte* şi *independinte)* şi un articol de fond din 10 octombrie 1873 începe cu această frază apocaliptică, foarte asemănătoare cu declamaţiile politice din *Românul* :

BUCURESCI, 9 OCTOMBRE

„Faima spoliaţiunilor şi jafurilor căzute cu rapacitatea fiarelor sălbatice pre nefericitul thesaur public al României şi pre iloţii locuitori ai acestui aşa numit Stat, din noaptea sinistră cînd consulu prusian scoase din praful tocului cismei *ilustrul* cabinet cu ingagiamentele mari, a trecut acum şi fruntariele, a devenit acum o notorietate publică europeană."

În această ambianţă, pentru care nu avea încă un termen pozitiv de comparaţie, cum se va întîmpla mai tîrziu, cînd se va raporta la grupul junimist, Caragiale colaborează la *Telegraphul* cu un număr de anecdote şi de varietăţi. iar sonetul dedicat baritonului Agostino Mazzoli, apărut cu puţin timp înainte şi în *Ghimpele*, capătă o evidentă semnificaţie antidinastică şi pune sub semnul relativităţii afirmaţia lui Şerban Cioculescu, că fabula *Şarla şi ciobanii*, publicată în *Ghimpele*, în de-

cembrie 1873, ar fi fost singura împrejurare în care scriitorul și-ar fi manifestat antidinasticismul [237].

Scrise sau nu de Caragiale, foarte multe dintre glumele de la rubrica de *Curiozități* sînt făcute pe seama administrației conservatoare, a *albilor* și a gazetelor oficiale. În orice caz, prezența lui Caragiale se simte de mai multe ori printre rînduri, căci cercul de probleme al *Telegraphului* este acela în care scriitorul se învîrte în această perioadă și, în plus, gazeta face reclamă *Calendarului Ghimpelui* și revistei umoristice *Asmodeu*, la care tînărul începător a colaborat, sau actorilor din familia Caragiale, cînd aceștia dădeau reprezentații extraordinare la sala Bossel din București.

Alegătorul liber, unde Caragiale apare ca *girant responsabil*, între 26 ianuarie 1875 și 12 ianuarie 1876, este organul de publicitate al unui „comitet electoral", din care fac parte între alții D. Brătianu, D. Sturdza, D. Giani, E. Stătescu, Emanoil Protopopescu-Pake, Grigore Lahovari, Ion Ghica, Ion Brătianu, N. Fleva, și care organizează întruniri în sala Circului sau la Pomul-Verde, din strada Bărăției, în vederea pregătirii alegerilor libere.

Dacă la început ziarul pretindea că nu reprezintă oficial vreun partid anumit, ci doar un *„comitet al liberilor alegeri"*, de la 17 noiembrie 1875 el își arogă calitatea de organ al comitetului central al partidului național-liberal.

Principalele articole sînt semnate de Em. Protopopescu-Pake, Remus N. Opreanu, N. Fleva și, mai rar, de D. Brătianu, D. Giani sau Pantazi Ghica, adversari fiind, ca și la *Telegraphul*, liderii conservatori, *Pressa* și chiar Titu Maiorescu.

Ca și la *Telegraphul*, contribuția lui Caragiale poate fi identificată și aici printre anecdotele de la *Diverse*, cea mai tipic caragialescă dintre acestea fiind anecdota despre Karkaleki, întrebuințată ca o ironie la adresa cronicilor dinastice ale lui Ulysse de Marssillac (atacat și în *Telegraphul*), din *Monitorul oficial*. Pînă la forma definitivă din *Calendarul Dacia* (1898), anecdota aceasta a

mai fost utilizată de Caragiale o dată, într-o cronică din *Epoca* (1896), împotriva lui D. Sturdza.

La *Unirea democratică*, din care colecțiile Bibliotecii Academiei nu posedă decît 44 de numere (între 2 noiembrie 1876 și 17 aprilie 1877), Caragiale este din nou corector și colaborator anonim.

După Al. Ciurcu, care împreună cu Dim. Aug. Laurian și Gogu Cantacuzino a fost unul dintre principalii redactori ai *Unirii democratice*, gazeta ar fi reprezentat *„juna stîngă înființată de însuși Ion Brătianu spre a putea ține piept vechilor cadre ale partidului său, cari deveneau din ce în ce mai exigente"* și, poate, spre a sugera emanciparea de sub tutela *Românului* lui C. A. Rosetti, cu un program politic tot mai radical [238].

Pentru *„vreo sută și ceva de lei pe lună"*, Caragiale ar fi lucrat în calitate de corector nu la redacția din strada Doamnei, ci în zețăria din Pasajul Român, neavînd *„nici un raport cu redactorii ziarului, nici cu membrii grupului politic."* [239] În acest timp el ar fi încercat să scrie cîte ceva pentru gazetă, dar după Ciurcu, pe care Maiorescu îl numește în 1885 *„un îndrăznet și prost individ"* [240], „articolașele" lui ar fi fost *„un galimatias fără nici un înțeles"*, imposibil de publicat.

Totuși, în afara contribuțiilor mărunte de la rubrica *Felurimi* sau *Diverse*, Șerban Cioculescu crede că poate recunoaște stilul și ortografia lui Caragiale într-un editorial din numărul 83 (15 februarie 1877), pe tema foarte prozaică a respectului datorat instituțiilor și reprezentanților puterii, într-un moment în care liberalii lui Ion C. Brătianu erau la putere de cîteva luni.

Vorbind în 1889 despre responsabilitatea morală a gazetarilor și despre trecerea unor tineri socialiști de la *Drepturile omului*, la ziarul conservator *Naționalul*, Caragiale a făcut diferența dintre cei care, colaborînd de nevoie la o gazetă oficială, fac *bucătăria* publicației, neangajîndu-se direct, și cei care, prin articole de doctrină și prin polemici, dau linia politică a grupului sau a partidului respectiv :

> „Voim să vorbim de acei tineri cari, pînă ieri alaltăieri, erau ultra-democrați, socialiști, și cari

astăzi sunt mercenarii de condei ai guvernului reacționar.

Dacă acești tineri ar fi numai niște proletari de rînd ai condeiului, fără nici un talent mai deosibit și ca atari ar fi plătiți la gazeta guvernului numai pentru a face umplutura, așa numita «bucătărie a ziarului», n-ar fi nimica. Dacă ei ar fi plătiți să scrie partea literară sau științifică, varietățile sau foiletonul, cari n-au nici o relație cu partea politică, ar merge : nici ziarul n-ar fi legat de principiile colaboratorului, nici colaboratorul de ale ziarului.

Dar lucrul stă de tot altfel.

Acei tineri ultra-democrați, acei călduroși socialiști fac partea politică propriu zisă a ziarului vechi-conservator, și o fac cu același zel și cu aceeași vervă cu cari odinioară făceau nobilele și idealele teorii socialiste în *Drepturile Omului.*" [24]

Activitatea lui Caragiale la *Telegraphul, Alegătorul liber* și *Unirea democratică* intră și ea în categoria operațiunilor „de bucătărie" și „de umplutură", dar prin aceasta ea nu rămîne nici fără rol politic și nici fără sens. De altfel, în aceeași perioadă, umoristul colaborează la *Ghimpele* și la *Asmodeu* (care putea fi cumpărat de la redacția *Telegraphului),* unde precumpănitoare erau tot ideile radicale, republicane și anticonservatoare.

În realitate, activitatea politică a unei grupări nu se reduce la articolele de doctrină, publicate sub iscălitură, căci din strategia luptelor pentru putere fac parte și operațiunile mărunte de șicanare permanentă a adversarilor, prin caricaturi, glume și ironii sau prin punerea în circulație a unor zvonuri și informații prelucrate, care să contribuie la îndrumarea stării de spirit a cititorilor într-un anumit sens. Toate aceste demersuri, în general riguros concertate, care îi transformă pe redactorii și colaboratorii unei gazete politice sau umoristice într-o echipă coerentă, cu un număr de formulări și de idei repetate la unison, fac parte din tehnica de manipulare a opiniei publice și de multe ori, prin insistența și prin subtilitatea lor, tocmai aceste mici operațiuni de

gent, să se mai poată exprima la același nivel teoretic, așa încît nu este deloc exclus ca publicistul Caragiale să se fi simțit inhibat nu numai de propria sa intuiție, care îl împingea să susțină (cum ne asigură Slavici) că baraca e șubredă și partidul conservator pe dric, dar și de autoritatea copleșitoare a gazetăriei eminesciene. De aceea, cînd totuși încearcă să dezvolte un articol teoretic, Caragiale recurge la ideile lui Eminescu (însușite în mare parte și de ceilalți junimiști) — obligația reprezentanților partidelor naționale de a fi ieșit din mijlocul poporului român, caracterul arbitrar al legilor și al instituțiilor create de liberali și neconforme cu tradițiile și trebuințele țării, facticitatea unei întregi clase sociale de ciocoi neproductivi și de tîrgoveți care răsucesc vorbele *(pacostea avocaților)* sau contestarea capacității intelectuale a liberalilor *(„marfă rară în partidul radical")*.

La *Timpul*, cei doi mari publiciști care au fost Eminescu și Caragiale s-au completat de minune, alternînd articolele patetice ale unuia, cu *„cîte un articol vesel"*, scris de celălalt și ridicînd, în felul acesta, la un nivel egal de autoritate, registrul „cult" și registrul „popular" al gazetei [246].

Între 28 februarie și 31 martie 1879, în paralel cu colaborarea de la *Timpul*, Caragiale se ocupă de redactarea gazetei umoristice *Bobîrnacul*, care păstrează în tot acest interval caracterul unei publicații de campanie, îndreptată împotriva partidului național-liberal, temele principale fiind apropiatele alegeri (cu ironizarea repetată a rolului electoral al gărzii civice) și rezolvarea chestiunii articolului 7 din Constituție, în spiritul *junimiștilor* și al partidului conservator. În aceste circumstanțe, C. A. Rosetti este poreclit *„rabinul"* sau *„hahamul cel mare"*, în termenii utilizați de Caragiale și în *Timpul*, într-un articol din 10 noiembrie 1878, iar problema articolului 7 este denumită *„cestiunea românilor cu cusur"*.

Dacă în *Timpul* Caragiale ironiza între altele *Alegătorul liber*, la care colaborase cu cîțiva ani mai-nainte, în *Bobîrnacul* este citată *„«Vocea lui Faraon», gazetă de oacheșe cugetări"*, adică *Telegraphul* lui I. C. Fundescu, personaj care a atras și ironiile nimicitoare ale lui Emi-

nescu. Pentru Caragiale, acesta era un mod de a se despărți de trecut.

Seria de zece numere a *Bobîrnacului* (scrisă aproape în întregime de Caragiale) se întrerupe odată cu plecarea scriitorului la Viena și este urmată, în cariera de gazetar politic a dramaturgului, de cele două „ediții" ale ziarului electoral *Doljul*, din 1879 și 1883, despre care nu știm decît că au apărut scurt timp la Craiova, în serviciul grupului conservator-junimist. Un articol din *Doljul* (tot în chestiunea revizuirii articolului 7) a fost reprodus în *Timpul*, la 9 mai 1879, și unul dintre cercetătorii care s-au ocupat de această problemă sugerează verificarea ipotezei paternității lui Caragiale, în realitate greu de susținut [247].

În a doua jumătate a lunii iunie 1885, după căderea comediei *D-ale Carnavalului* și în plină guvernare liberală, Caragiale începe să scrie la oficiosul partidului liberal, *Voința națională*, atras de șeful de cabinet al lui I. C. Brătianu, N. D. Xenopol. Totuși, această colaborare, care l-a angajat destul de puternic pe scriitor, nu a fost considerată de Ș. Cioculescu drept *„un viraj din cele de neiertat, care să îndreptățească învinuirea de inconsecvență."* [248]

Într-adevăr, în septembrie 1882, într-un moment în care viitorul politic al *junimiștilor* era încă imprevizibil, P. Mavrogheni discută cu Titu Maiorescu eventualitatea formării unei grupări moldovenești, care să se unească cu *liberalii sinceri* ai lui Gh. Vernescu [249], iar în octombrie P. P. Carp, deși face opoziție lui I. C. Brătianu, acceptă să reprezinte România la Viena, ca trimis al ministrului de externe D. Sturdza, pentru a rezolva „chestiunea Dunării". Cu ocazia „alegerilor revizioniste" din 1883, cînd *opoziția coalizată* este înfrîntă și liberalii îi menajează pe *junimiști*, Al. Lahovari îi numește pe aceștia din urmă *„opoziția miluită"*, iar la 2 iunie 1883, *Timpul*, reintrat sub control conservator, vorbește de *„prostituțiune"*. Maiorescu însuși recunoaște în *Istoria contimporană a României* că *„această indirectă susținere din partea guvernului liberal a pus pe junimiști, pentru cîtva timp, într-o situație defavorabilă față de opinia publică."* [250] Ceva mai tîrziu, în 1884, cînd se

pune problema foarte controversată a „dotației Coroanei", Maiorescu pledează în Cameră în favoarea proiectului guvernamental și este îmbrățișat și sărutat de I. C. Brătianu, pentru că ar fi salvat chestiunea, și tot acum, principalii lideri junimiști duc tratative secrete cu Sturdza și cu Brătianu, în ciuda opoziției liderului conservator Lascăr Catargiu, pentru a intra într-un guvern liberal, cu condiția obținerii a cel puțin trei ministere și a împărțirii sferelor de influență politică din țară [251]. Chiar dacă în cele din urmă înțelegerea dintre junimiști și liberali nu s-a realizat, existența acestor demersuri arată că, cel puțin în teorie, o astfel de apropiere era cu putință.

În aceste împrejurări, *Voința națională* recurge la serviciile lui Caragiale și se angajează, de pe poziții guvernamentale, în polemici cu toți adversarii din opoziție, cu disidența liberală a lui D. Brătianu, cu alianța liberalilor-conservatori ai lui Lascăr Catargiu și Gh. Vernescu sau cu radicalii lui G. Panu, menajați într-o primă etapă fiind doar junimiștii.

Cu toate acestea, Caragiale era conștient de riscurile pe care le implica intrarea sa în redacția *Voinței naționale* așa încît, înainte de a face acest pas, el se consultă cu prietenul său P. Missir, căruia îi scrie la Iași :

„Dragă Petrache,

Am să-ți cer o consultație gratuită. Citește bine și răspunde-mi limpede și deslușit ; răspunsul tău va fi *hotărîtor* pentru mine. Iată de ce e vorba :

La «Voința Națională» mi se propune pentru concursul meu literar și administrativ o leafă de 500 *(cinci sute)* de lei.

Să primesc sau nu ? Ce zici tu ?

Știi *toate cuvintele* pentru care, deși în mare lipsă aflîndu-mă, tot mai stau la gînduri, dacă trebue să primesc o muncă relativ onestă (căci mi se cer 9—10 ceasuri de lucru zilnic), sau să rămîn a fi vînător de franci, cu slaba perspectivă a unei noue căderi la Teatru ?

Pune-ți toate cuvintele acelea înainte — relațiile cu Junimea, pierderea în viitor a unei pers-

pective datorite păstrării de credințe politice, sau cel puțin de rezistare în anumite timpuri — și dă-mi cu mintea ta cea sănătoasă răspunsul, fără a lua în considerare nehotărîrea mea prin înclinare la ispită. [...]

Pe *cinstea mea* atît sunt de nehotărît încît eu însumi găsesc tot așa de tari cuvinte ca pentru *da* și pentru *nu*.

Tu ce zici ?" [252]

Se pare că rezolvarea problemei a venit de la Carp, care i-a dat lui Caragiale dezlegarea de a colabora la ziarul liberalilor. Dar chiar așa stînd lucrurile, scrisoarea dramaturgului către Petre Missir rămîne o analiză cît se poate de lucidă a unei anumite situații de viață, în termenii tipici ai jocului, cînd se ia în considerație perspectiva cîștigului și a pierderilor, în funcție de o anumită decizie și de interesele celorlalți parteneri.

După cum se știe, la *Voința națională* Caragiale a publicat cîteva foiletoane și cronici teatrale, semnate *Quodlibet* și *Luca*, dar și un număr de editoriale politice nesemnate, dintre care cele mai multe sînt greu de identificat, datorită în primul rînd ortografiei și chiar stilului relativ unitar al celor care le redactează. Totuși, pe lîngă cele șase articole editate de Șerban Cioculescu în 1938 și pe lîngă [*Instrucția poporului*], republicat în 1965, i se mai pot atribui lui Caragiale alte cîteva articole cu caracter politic, impresia generală rămînînd însă aceea că participarea lui la redactarea părții editoriale a gazetei este mult mai mare decît se poate deocamdată demonstra.

Sub raportul atitudinii politice, caracteristic pentru articolele de fond publicate în această perioadă de *Voința națională* este faptul că ele susțin deciziile și programul de administrație al echipei ministeriale liberale, ceea ce totuși îl pune pe Caragiale în situația delicată de a se comporta ca un partizan angajat. De pe această poziție, puțin conformă cu spiritul său critic, sînt redactate articolele despre libertatea alegerilor, despre progresul învățămîntului general sau cele care justifică

expulzările din octombrie 1885, cînd se produseseră din nou agitații naționaliste în țară. Chiar dacă prin intervenția unor organisme străine, amorul-propriu și mîndria de stat relativ recent independent fuseseră iritate, pentru că puneau România, după expresia lui G. Panu, din *Lupta*, în situația Zanzibarului amenințat de Germania, ultimele articole ale lui Caragiale rămîn una dintre cele mai controversate și contradictorii contribuții ale gazetarului, și comparate cu reportajele din *Timpul* (1879), despre revizuirea Constituției, ele arată, ca și seria de articole contradictorii despre chestiunea Mitropolitului Ghenadie (din *Epoca* și din *Ziua*), sau despre lupta partidului național din Transilvania, în ce măsură autorul lor a trebuit să se adapteze la programul politic al gazetelor la care a colaborat.

Ca de obicei, dramaturgul se simte la largul său numai atunci cînd are ocazia să atace politica, nu s-o apere sau s-o facă, și să-și combată adversarii, care se află de fapt peste tot, și la liberali și la conservatori. În astfel de momente, articolele sale politice se impun ca modele de argumentație strălucită și autorul lor ca un extraordinar orator, care uimește prin cadența riguroasă a discursului și prin inteligența cu care împletește firele demonstrației, făcînd ca din fiecare nod să izbească, nimicitoare, ironia :

> „Partidele conservatoare în Statele vechi reprezintă agregațiuni de interese sociale, economice și politice, adunate în jurul unui sîmbure puternic, aristocrația, vestigiu al vechii nobilimi feudale. Ele au o programă hotărîtă, clară și cunoscută, care se rezumă foarte ușor în cîteva cuvinte : apărarea tradițiilor vechi contra curentelor moderne democratice, la nevoie chiar conciliarea acelor tradiții cu aceste curente. Astfel, conservatorii Franciei au între alte puncte în programa lor, apărarea tradiției de indisolubilitate a familiei, pe care curentul modern a dărîmat-o, apărarea bisericei catolice contra curentului provocat de științele pozitive moderne, în orice caz conciliarea ei cu acest curent, bazată pe îngăduirea reciprocă și

posibilă între sentimentul religios și convingerea științifică.

La noi însă ? vestigii feudale ? aristocrație ? tradiții bătrîne ? Cînd ? de unde ? cum ?

Nu cumva archontologia grecească ar fi tulpina unei aristocrații feudale românești ? Nu cumva advocații ieșiți de ieri de alaltăeri, copii de obscure familii din popor, chemate la viață publică, dintr-o complectă nulitate politică de drept, prin mișcarea de la 1848, au luat în serios că sunt nobili de viță pentru că, avînd noroc la daraveri, le-a dat mîna să-și vopsească frumos o trăsură și să-i lipească la spate un blazon de operetă ?

Lordul Salisbury și nu știu care boernaș din mamă româncă și tată grec, fost arendaș mînăstiresc pe vremuri, tot una sunt. Ducele d'Aumale ori mai știm noi care prinț, cusut numai în scuturi și floroane medievale, și domnul cutare de la noi, fecior de preot pravoslavnic, românaș cinstit, cu barba lui, cu anteriul lui, cu potcapul lui, cu căldărușa lui regulat la zi întîi, om din popor getbeget — tot o apă : conservator prințul ori ducele, conservator și băiatul lui taica părintele.

Apără lordul, prințul, tradițiile, combate pe liberali și-i birue : e neapărată consecință să le vie apa la moară și conservatorilor de la noi ; că și ei luptă contra spiritului modern, contra ideilor subversive ale științei prea înaintate, contra curentului democratic, spre apărarea tradițiilor străvechi.

Tradiții străvechi de clasă în societatea actuală română ! Apoi de ! poate cineva vorbi serios cu don Ranudo de Colibrados !"[253]

În iunie 1889, Caragiale se întoarce la un ziar politic junimist — *Constituționalul*. În martie 1888 fusese alcătuit un „guvern de reparațiune", sub conducerea lui Th. Rosetti, cu sarcina de a potoli răscoalele țărănești și de a liniști pasiunile politice. *Constituționalul* apare după căderea acestui guvern de nuanță junimistă (care se retrăsese din pricina numirilor abuzive ale lui Gh.

Vernescu, în magistratură), pentru a face opoziție constituțională noului cabinet Catargiu—Vernescu, printre colaboratorii săi importanți numărîndu-se și Titu Maiorescu, care semnează, ca și în *România liberă*, cu pseudonimul *Un craiovean*.

Într-un articol programatic din octombrie 1889, intitulat *Junimiștii*, ziarul își precizează poziția în raport cu principalii săi oponenți, liberalii și conservatorii, accentul căzînd asupra coerenței caracterelor și a principiilor politice și asupra necesității de a nu ieși cu luptele politice din marginile legalității constituționale :

> „Această nouă direcțiune constă, în desfășurarea cît de amănunțită a unui program politic ; în a da lupta rămînînd atît în opoziție cît și la guvern, credincioși programului ; în a afirma imperiul legii față cu toată lumea și a practica cu rigiditate onestitatea politică ; în a rupe cu năravurile bizantine ale înșelăciunii, corupțiunii, șiretlicurilor, în onoare la școala veche, atît liberală, cît și conservatoare ; în a pune principiele mai presus de orice interes de partid personal."[254]

Dar la alegerile parțiale din vara lui 1889, junimiștii *„constituționali"* se află din nou pe aceeași parte a baricadei cu *„colectiviștii"* lui I. C. Brătianu, așa încît în districtele unde candidații guvernamentali sînt în minoritate, cele două grupări se sprijină reciproc, pentru a evita concurența.

Ca și la *Voința națională*, activitatea de redactor a lui Caragiale ar fi fost retribuită la *Constituționalul* tot cu un salariu de 500 de lei pe lună, dar dacă ar fi să ne luăm după amintirile lui Teleor, noul colaborator al gazetei nu ar fi scris aici mai nimic :

> „Acum vr'o opt ani, eram amîndoi redactori la *Constituționalul* și eram cei mai leneși. Nu scriam articole politice, ca să nu ne stricăm buna dispoziție ; dar nu-mi aduc bine aminte ce scriam... Caragiale, care avea cinci sute lei leafă pe lună, a

dat — dacă nu mă-nșel — în prima lună, o traducere după Mark Twain, în a doua lună o notiță despre cuvintele cristalizate, în a treia lună nimic, în a patra o scrisoare către administrație ca să-i dea leafa și-n a cincea o telegramă de la Bușteni ca să-i trimită leafa. Dacă nu scria, vorbia. El era deliciul redacției."[255]

Informațiile lui Teleor în legătură cu insistența lui Caragiale în a-și obține leafa sînt plauzibile. Scriitorul a recurs la aceleași mijloace și la *Timpul* și, în general, așa a fost silit să procedeze mereu, pentru a primi ceea ce ar fi trebuit să i se ofere. Oricum, știa să ceară, pentru că totul i se cuvenea, și în astfel de împrejurări, după cum rezultă din *Amintirile* lui Slavici, era irezistibil. Dar în schimbul celor 500 de lei, publicistul a scris mai multe articole și foiletoane literare, utilizînd anonimatul, inițiala transparentă *C...* sau pseudonimele *Zoil, Hans, Nastratin* și *Falstaff*.

Articolele politice publicate de Caragiale în *Constituționalul* sînt fie din categoria polemicilor și a pamfletelor, fie din categoria demonstrațiilor ironice, menite să ilustreze o teză din programul grupului constituțional. Acum, cînd junimiștii îl țin sub presiune pe Lascăr Catargiu, Caragiale ironizează formula acestuia de a guverna țara prin *„statucva"* și tot acum este dusă la perfecțiune rețeta stimulării inteligente a divergențelor dintre principalii parteneri ai coaliției guvernamentale, Lascăr Catargiu și Gună Vernescu. D. Brătianu, zis Papuca, este și el ridiculizat pentru complexele de putere contractate în familie și comparat cu marele Agamemnon, printr-o metodă foarte des întrebuințată de Caragiale în publicistică, și care constă în combinarea ingenioasă a două texte aparent similare, dar aparținînd unor nivele ierarhice și stilistice diferite, așa încît, prin raportare la primul, cel de al doilea să devină mai comic și mai expresiv :

„Agamemnon, regele regilor, — în «Belle Hélène» a lui Offenbach — merge la Nauplia să ia băi de

LICEUL ... LAZĂR BIBLIOTECA BUCUREȘTI

mare. Cu toate că el călătorește *incognito*, mulțimea îl recunoaște ; de cîte ori el iese la plimbare, de cîte ori se duce să intre în baie, cîtă vreme șade în apă, apoi după ce iese, i se fac mereu cele mai zgomotoase ovațiuni. Odată, plictisit de aceste manifestațiuni indiscrete, regele regilor, convins de neeficacitatea *incognitului*, zice către confidentul său :

«Giabă mă ascunz, nu merge ! Tot mă cunosc ei : mîine o să intru în baie cu coroana pe cap : e de prisos să mai păstrez *incognito* !»

La aceeași pesimistă convingere, ca și Agamemnon, a ajuns și onor d. D. Brătianu. [...]"[256]

Cu aceleași mijloace este construită și *alegoria țării*, din foiletonul *Ghicitoare*, în care statul este comparat cu un ceasornic bun, încăput pe mîna politicienilor, răi ceasornicari.

În fine, în categoria publicisticii politice poate fi inclus și foiletonul *Iarăși Miron Costin sau Urmările arheologiei*, pe tema junimistă a combaterii falsificărilor istorice, creatoare de tabuuri.

S-a observat, pe bună dreptate, că publicistul Caragiale nu are vocația teoretică și nici cultura de specialitate necesară în astfel de împrejurări. Dar a reduce analiza articolelor sale politice numai la problema vocației teoretice, echivalează cu a comite o mare nedreptate căci, utilizînd alte mijloace, Caragiale ajunge la aceleași rezultate pe care le poate obține un bun teoretician. Adevărul este că prin articolele de la *Constituționalul*, Caragiale dovedește că este pe deplin edificat în legătură cu esența politicii celor două mari partide și că marea lui vocație de scriitor moralist îi dădea dreptul să împingă expresia pînă la ironie și, dacă ar fi vrut, pînă la violență, în analiza resorturilor sufletești ale omului, ca animal politic.

Articolele *Cerc vițios* sau *Răzeșul de la Golășei și Moșneanul de la Florica*, în care cei doi lideri ai principalelor partide politice din țară, Lascăr Catargiu și I.C. Brătianu, sînt prezentați ca niște victime ale nedreptă-

ților politice, cînd de fapt ei sînt regizorii și autorii lor, sînt exemple strălucite de analiză rece și de ironie, anticipînd prin cîteva din tezele lor demonstrația identității de interese și de procedee ale conservatorilor și liberalilor, din studiul *1907. Din primăvară pînă-n toamnă*:

„Ei personal sunt foarte onești, dar au o adevărată slăbiciune pentru neonestitatea altora. Ce e drept însă se vede clar că ei cultivă această plantă nu din interes moral sau artistic, ci din intențiune pur utilitară — nu pentru frumusețea sau mirosul ei cultivă dînșii această teribilă buruiană a neonestității, ci pentru foloasele ce ea dă în ogorul politic.

Ei știu, și cinstitul răzeș și cinstitul moșnean, că pe un om necinstit cînd îl apuci de la slabul lui îl ții de păr foarte sigur, că acesta e o unealtă oarbă în mîna cui, fiind cinstit, se pleacă să-l culeagă și să-l ridice. De aceea cînd la un moment nu s-ar găsi destui necinstiți trebuiesc făcuți alții noui numaidecît. Toate terenurile trebuiesc încercate, toate sufletele trebuiesc supuse ispitei, toate patimile trebuiesc smomite: sămînța necinstii nu trebuie pierdută, vecinic cată să avem o recoltă de neonestitate — pentru întărirea cui? — a celor doi *leaderi* onești; pentru ce? — pentru fericirea și înaintarea patriei“ ![257]

În 1895, după ce se înscrie în partidul radical al lui Panu, care îi publică numaidecît scrisoarea de adeziune în *Lupta*, Caragiale începe să colaboreze la ziarul guvernamental *Gazeta poporului*, în noiembrie, cînd liberalii și D. Sturdza erau de aproximativ o lună la putere. Ca toate jurnalele de partid, și *Gazeta poporului* începuse să apară în opoziție, de la 1 februarie, ca gazetă de propagandă electorală și „de răsturnare“ a ministerului conservator.

După I. Suchianu, care a mijlocit oferta, Caragiale ar fi fost atras aici de prietenul său, Barbu Ștefănescu

Delavrancea, în schimbul postului de director al *Monitorului oficial,* pe care pînă la urmă nu l-a obținut.

Unul dintre primele articole publicate de Caragiale la *Gazeta poporului, Grămătici și măscărici,* cu apropouri transparente la adresa fostului socialist Toni Bacalbașa, intrat în partidul conservator, a provocat replica exagerată a celui vizat, în articolul *O infamie colectivistă,* și seria de patru caricaturi de Jiquidi, din revista *Moș Teacă.* Aici, Caragiale este prezentat în patru momente ale activității sale de gazetar politic, în 1889, la *junimiști,* în 1895, în partidul lui G. Panu, în 1895 *„și o zi"*, la *Gazeta poporului* și în 1896 (cu anticipație), supărat pe toată lumea și revoltat că n-are cu cine lucra : *„Țară-i asta, mă ? Cu cin' să lucrezi ? Cu Maiorescu ? Cu Panu? Cu Paladi ? Aia nici gîndesc, mă !"*[258]

Coperta lui Jiquidi, supraintitulată *O viață furtunoasă,* poate fi interpretată ca o schiță caricaturală a unui joc politic cu patru căsuțe sau alternative, dar, în realitate, jocul acesta a fost mult mai subtil și mai complicat și în el au intrat nu numai convingerile ideologice, ci și strategia, relațiile personale, alianțele de moment și uneori chiar nevoia de a fi vindicativ și de a lovi în partenerii mai vechi, care nu și-au respectat angajamentele.

La *Gazeta poporului* de exemplu, unde a rămas pînă spre sfîrșitul anului, Caragiale s-a angajat într-o campanie de note polemice cu „tinerii de la *Epoca"*, dar mai ales cu *junimiștii,* executați fără milă nu din motive politice, ci din resentiment. Pentru a se amuza, publicistul recurge acum la înscenarea unor farse sau la șicanarea sistematică a lui Maiorescu și Carp. Într-un rînd însă, cînd întrebuințează din nou procedeul verificat al alimentării neînțelegerilor dintre partenerii unei coaliții, Caragiale mai exersează o dată, cu rezultate excepționale, tehnica montajului celor două secvențe ierarhic opuse, comparîndu-i pe conservatori cu o vestită cărturăreasă care prezice trecutul, prezentul și viitorul, și pe junimiști cu cățelușa capricioasă a acesteia, Julica :

„Cine n-a citit, între un anunț de pomadă pentru renașterea părului și o telegramă urgentă anunțînd amînarea tragerii cutărei lotării, anunțul unei anume Ana, vestita cărturăreasă care prezice nu numai viitorul, dar și prezentul și ce-i mai mult, chiar trecutul. Puțin mai la vale însă aceeași prezicătoare anunță că dă un premiu important aceluia ce 'i va denunța unde se găsește cățelușa ei favorită, pătată pe bot, răspunde la numele Julica, și pe care i-a furat-o nu știe cine. Iată ironia soartii. Celebra Ana ghicește fiecui pînă și trecutul, și nu-și poate ghici sieși ce s-a făcut cu biata Julica.

Atunci, un comun muritor, care n-are deloc darul ghicitului, vine și 'i spune ghicitoarii noutăți despre Julicuța. El, care o cunoaște bine pe cățelușe, a văzut-o la gară gudurîndu-se după o cocoană bine îmbrăcată, care s-a suit în clasa I. Deși cocoana aceea a tot gonit-o pe Julica, aceasta a profitat de ocazie în învălmășeală, a sărit în vagon după cocoană, și trenul a pornit cu amîndouă. De aminteri, cărturăreasa n-are de ce să fie așa dezolată : Julica a căzut pe mîini bune. Mai la urmă, trebuie să fie cineva prea sălbatic ca să dea cu piciorul la o creatură așa de bine dresată, care nu mîrîie niciodată, și face bucuros sluj ori la cine.

Absolut în aceeași situație se află organele conservatoare. În adevăr, ele prezic tot ce se va întîmpla și mai cu seamă tot ce s-a întîmplat în partidul liberal ; prezic, de exemplu, cine nu are să fie prezident al Camerii sau al Senatului ; prezic cine este ministrul care odată și odată are să iasă din minister ; prezic mai ales că la 1888, cînd au căzut liberalii de la putere, a venit alt guvern, șcl. Ceea ce însă nu le e permis să știe, ceea ce rămîne un secret chinuitor chiar pentru pătrunderea acestor atotștiutoare, este ce are să se facă favorita, care răspunde la numele de Junimea.

Noi, cari nu avem darul ghicitului, le putem spune conservatorilor ceea ce ei nu pot sau nu vor

să ghicească. Ce mai una alta! Tot se mai îndoiesc dînșii de patriotismul junimiștilor? Cînd au mai făcut aceștia opoziție orbește, ca să mai facă și acuma? Junimiștii sunt prea bine crescuți și cunoscuți ca să nu mai aibă nimini dreptul să se îndoiască de patriotismul lor. Cum o să pună ei bețe în roatele carului constituțional? O să-i vedeți odată țup! în vagon după cocoana, de unde nici cu lopata să nu-i mai poți da jos; trenul o să plece și dv., conservatorii, o să rămîneți cu gurile căscate pe peron." [259]

La prima vedere s-ar putea crede că fostul junimist era nedrept, vorbind atît de aspru despre tactica aliaților oportune, practicată de partidul lui Maiorescu și Carp. Dar, pentru a rămîne la un singur termen de comparație, în 1898, Maiorescu, atît de sever cu caracterul lui Caragiale, îi explică într-o scrisoare lui Al. Canano, redactorul ziarului junimist *Prutul*, din Botoșani, cum trebuiesc combătuți conservatorii, pe motiv că junimiștii sînt de fapt liberali [260], iar în 1912, spre sfîrșitul carierei sale politice, el acceptă „concentrarea" cu Take Ionescu, împotriva voinței lui Carp, ceea ce a produs ruptura definitivă dintre cei doi vechi prieteni, așa încît în 1917, cînd Carp este invitat la înmormîntarea lui Maiorescu, el poate răspunde tăios: *„De ce aș face lui Maiorescu o politeță pe care el nu poate să mi-o dea înapoi?"* [261]

În 1896, cînd G. Panu fuzionează cu conservatorii și scoate la București, în *Pasagiul Român*, propria sa gazetă, *Ziua*, ca organ al partidului democrat-radical, Caragiale începe să scrie aici. Gazeta, care apare de la 11 ianuarie 1896, îi combate sistematic pe liberali, confruntîndu-i cu propriul lor program de la Iași, din 1892, pe care nu-l respectă, gruparea lui Panu fiind ea însăși o dizidență liberală, care a mers spre conservatori. Cele mai multe articole editoriale semnate *V.* și mai ales notele polemice, în care poate fi recunoscută și prezența lui Caragiale, numără zilele lui Sturdza, ca președinte al Consiliului de miniștri, și încurajează manifestările

de emancipare față de *ocultă* (Sturdza, Carada, Ferechide, Nacu, Pallade etc.), care reprezintă cercul închis al „bătrînilor" și tradiția brătienistă a partidului liberal.

Ultimul număr păstrat la Biblioteca Academiei este cel din 13 martie 1896, dar gazeta a continuat să apară și în lunile următoare, așa încît colaborarea lui Caragiale la *Ziua* nu poate fi apreciată la adevăratele ei dimensiuni.

Totuși, folosind uneori iscălitura *L.*, dramaturgul a dat aici cîteva articole de doctrină literară, la rubrica *„Ziua" de miercuri,* o traducere *„din schițele americane"* ale lui Mark Twain (martie 1896), seria de patru foiletoane îndreptate împotriva Mitropolitului Ghenadie și, mai ales, amplul reportaj politic despre *Culisele chestiunii naționale,* în care analizează rolul nefast și oportunismul lui Sturdza, în manipularea activității partidului național din Transilvania.

Este adevărat că aceste din urmă articole politice se încadrează în campania mai largă a gazetei și că ele respectă în chip evident directivele personale ale lui Panu. Dar Caragiale, care ridică foarte sus analiza indivizilor și a sufletelor joase, se detașează net de ceilalți colaboratori, prin modul în care știe să disprețuiască, prin arta desăvîrșită a combinării argumentației, cu documentul și cu anecdota, și prin tehnica amorsării foiletoanelor, întrerupte atunci cînd trebuie și prevăzute cu provocatorul *„va urma"*.

La *Epoca* conservatoare a lui N. Filipescu, unde începe să scrie din octombrie 1896, Caragiale atinge nivelul cel mai înalt al gazetăriei noastre politice, într-o serie spectaculoasă de articole săptămînale, care s-au prelungit pînă la mijlocul anului următor.

De altfel, acum este pentru prima dată cînd el își semnează articolele cu numele întreg, *Caragiale,* conștient de importanța care ar trebui să i se dea ca autor.

În general, în a doua jumătate a secolului XIX, articolele politice sau editoriale apăreau fără semnătură, numele autorului începînd să fie indicat abia spre sfîr-

șitul acestui interval sau, mai-nainte, în cazul în care colaborarea venea din partea unui politician important, care ținea să-și sublinieze în felul acesta poziția privilegiată de lider.

Pe de altă parte, participarea sub orice formă la viața zilnică a unei gazete de partid presupune asumarea unei responsabilități politice, de care anonimatul nu poate să-l absolve pe un autor.

Totuși, dacă avem în vedere rolul pe care îl joacă *prezența* sau *absența semnăturii* în cariera de scriitor a lui I. L. Caragiale, putem trage concluzia că la *Epoca* editorialistul avea sentimentul că se poate prezenta cititorilor ca o personalitate importantă, al cărei cuvînt este luat în considerație de toți. Într-adevăr, el este acum pentru gazeta conservatoare și în general pentru publicistică, ceea ce Eminescu a fost pentru *Timpul*, și articolele sale, deși realizate cu alte mijloace, sînt de același nivel. În cele mai bune dintre articolele de la *Epoca*, și mai tîrziu, în broșura *1907. Din primăvară pînă-n toamnă*, Caragiale ignoră programele specifice ale partidelor și vorbește de la înălțimea geniului său. Ibrăileanu avea dreptate să afirme în 1922 că, în ciuda prejudecății generale, care continua să facă din Caragiale un scriitor „reacționar", el a fost omul care a văzut cel mai bine în realitățile noastre sociale de la sfîrșitul secolului trecut.

Dacă vom privi dincolo de participarea gazetarului la programul politic al *Epocii* și de arta de a caracteriza oamenii, care este a unui moralist, va trebui să reținem cel puțin două contribuții esențiale, cu un caracter mai general, ale publicisticii lui Caragiale din această perioadă.

Prima dintre ele este în esență junimistă și se referă la lipsa de competență și de onestitate a celor care, dispunînd de destinele țării, nu au reușit să producă altceva decît forme goale, fraze și o vastă clientelă de partid, pe cît de numeroasă, pe atît de lipsită de scrupule.

Examinînd cariera politică a cîtorva bărbați de stat, în *Istoria contimporană a României,* Maiorescu ajunsese la concluzia că la conducerea țării se ridicaseră niște *„monstruozități sociale"*, care n-ar fi trebuit să iasă niciodată

din întunericul existenței lor de pînă atunci, iar înainte de el Eminescu, într-un articol din *Timpul*, vorbise despre *vina istorică* a partidului liberal, răspunzător de haosul politic și economic din țară:

„...în această încurcătură vina istorică și blestemul urmașilor să cază asupra celor ce-au făptuit tot răul, asupra liberalilor de orice nuanță, cari au format cadre goale, în care a intrat tot gunoiul societății, au creat guvern reprezintativ ca să-l umple oameni ce abia știu a îndruga două cuvinte, au făcut ca clasa de mijloc, în loc de a căuta să muncească și să înflorească, să se azvîrle toată asupra puterii statului, ca să domnească."[262]

În *Toxin și toxice* sau în *Monumentul lui Brătianu*, Caragiale dezvoltă aceeași teză, și dacă acum sînt vizați numai liberalii, puțin mai tîrziu, în 1907, analiza sa va cuprinde întregul sistem :

„Ieșiți pe podul Mogoșoaii ; mergeți la șosea, la spectacole, oriunde ; vedeți această strălucitoare noblețe, în cea mai mare parte de proveniență transdanubiană, în echipajele ei lustruite, așa de proaspăt blazonate că nu li s-a uscat încă bine poleiala ; uitați-vă ce găteli mirifice, ce giuvaericale scînteietoare, ce lux princiar, ce somptuoase palaturi, ce oteluri aristocratice ! — toate, toate răsărite în cîțiva ani, ca prin farmece, în mijlocul unui popor eminamente agricol, care, în loc să prospere și el în acest timp, a dat mereu înapoi.

Cine este creatorul acestei mîndre și puternice caste nobiliare ?

Brătianu !

Voi, cari ați pescuit în undele Dunării saci cu ruble ; voi, cari v-ați culcat într-o seară pe un modest mindir de paie ca să vă deșteptați a doua zi pe saltele moi umplute cu bilete ipotecare ; voi toți în fine, atîtea nimicuri sociale de odinioară, răsăriți din gunoiul de la 78 încoace, nobili strălu-

ciți de ieri, — voi, dacă nu ridicați lui Brătianu un monument măreț (dar, bineînțeles, nu în inimile voastre, ci pe o piață mai curată), veți da dovadă de lipsa celui mai elementar sens moral, pe care-l are orice cîine cît de hîrbar."[263]

A doua observație esențială a lui Caragiale privește mecanismele mai subtile ale politicii, căci ea se referă la modul în care conștiința indivizilor poate fi manipulată cu ajutorul cuvintelor.

Într-o notă publicată de *Viața românească* în 1944 și scrisă probabil de Mihai Ralea, putem întîlni o schiță a principalelor tipuri de retorică din istoria limbajelor noastre politice și o explicare sumară a principiului lor de funcționare :

„În mai puțin de un veac, elocința populară română și-a schimbat de trei ori stilul. Sala Dacia, statuia lui Mihai Viteazul — au produs pe Coriolan Drăgănescu. În epoca dintre cele două războaie, democrația afaceristă și moftangismul cultural au născut maniera Șeicaru. În sfîrșit, sub înrîurirea hitlerismului, apare vorbirea legionară, de la curtea căpitanului la discursurile d-lui Antonescu.

Aceste trei forme de limbaj au ceva comun : se situează la aurora limbajului articulat, și-s mai mult sau mai puțin contemporane cu mentalitatea totemistă, unde cuvintele nu slujesc să explice o dificultate, ci să exprime o emoțiune."[264]

În 1896, la *Epoca*, I. L. Caragiale descifrează ironic același mecanism rudimentar al oratoriei „totemiste", care începe prin a-și teroriza clientela cu ajutorul cuvintelor, pentru ca în cele din urmă s-o poată teroriza social:

„...eu sunt copilul școalei clasice a opoziției liberale ! mie nu-mi trebue logică, nu-mi trebue înțeles ! Pentru astea merg eu la o întrunire publică a opoziției ? Eu caut emoțiune, excitațiune, iritațiune !

Mi-aduc aminte de bravura, de avîntul impetuos și mai ales de sintaxa îndrăzneață a neuitaților mei oratori clasici :

«Fraților ! Ciocoii domnesc, în adevăr domnesc ; dar să vă spui eu, fraților, cum domnesc ! domnesc prin mișelie, prin infamie, prin ciumă, prin reacțiune, lucruri care fac onoare poporului că e contra, care în orice ocazii s-a pronunțat și nu permite, mai ales cînd sîngele acestui popor, vărsat cu cruzime și fără nici o necesitate, cînd țipetele desperate ale femeilor și copiilor, fugăriți și torturați de sălbăticia oamenilor odiosului regim, cînd vaietele celor schingiuiți pe stradele Capitalei, cu felinarele stinse, sunt încă vii în mintea tutulor !»

Iată ceea ce smulgea din mii de suflete răcnete sguduitoare. Iată pentru ce n-am lipsit de la nici una din acele faimoase întruniri.

Astăzi, ce avem ? desbateri, desbateri și iar desbateri. Foarte mulțumim de întrunirile dv.

Eu nu cer de la orator să mă lumineze — îi pretind să mă-ncălzească. Oratorul trebue să vină la tribună fioros ca un leu, și cînd o striga o dată *Fraaților !* să mă facă pe mine, fratele lui, să sar din loc. El n-are nevoie să spună nimic de la tribună ; dar trebue să mă-nfierbinte ; să mă asude ; să nu-mi dea pace să mai judec ; să mă aiureasscă ; să mă clatine fără a mă lăsa să răsuflu ; să-mi dea creerul de pereții capului prin salturi enorme de propoziții, chiar ilogice, chiar absurde, stupide dacă e nevoie, numai să fie calde și spontanee, pînă m-o năuci, pînă m-o face să scrîșnesc din dinți și să strig ca un turbat : sus poporul !"[265]

În esență, toți „oratorii" lui Caragiale, cei adevărați, de la sala Slătineanu sau de la Circul lui Constantin-Vodă, *„din vremurile clasice ale liberalismului român"*, sau cei imaginari, Cațavencu, Farfuridi și Lache Diaconescu, din *O lacună...*, care pretinde la cafenea introducerea urgentă a pedepsei cu moartea, ilustrează stilul politicienilor *„rabiați"*, care reduc oratoria politică la un model rudi-

mentar de manipulare trivială. Toți folosesc în discursurile lor, cu o anumită frecvență, un număr de *cuvinte-lozincă* sau de *formule*, pe care le distribuie într-un context fix de epitete, pentru a sugera diferența dintre aliați și dușmani și pentru a provoca în ascultător o reacție de tip instinctual [266]. De aceea, dacă în literatură există numeroase exemple de *„tăceri elocvente"*, care reușesc să vorbească fără cuvinte, în chip deosebit, în discursurile lui Cațavencu sau Farfuridi avem, dimpotrivă, o *„elocvență tăcută"*, al cărei rol este să amețească, fără să spună rațiunii nimic. În oratoria de acest tip noțiunile de *„patrie"*, *„popor"*, *„țară"*, *„țărișoară"*, *„rromân"*, *„rromâncă"* și *„Rromânia"* devin concepte emoționale, care scapă într-atît oricărei posibilități de analiză a spiritului critic încît, prin reducere la absurd, Caragiale a putut trage de aici concluzia că „bunii români" nu pot fi decît cei care preferă săpunul național, cașcavalului de Elveția [267].

Denudînd mecanismele și logica acestui sistem în articolele din *Epoca* sau în literatura pe care a scris-o, Caragiale sugerează faptul esențial că în măsura în care o semantică oratorică ajunge să-i tiranizeze pe ascultători, negarea unui tip anumit de societate și de politică implică și negarea limbajului lor.

După *Epoca*, la sfîrșitul anului 1897 și în primăvara lui 1898, Caragiale colaborează scurt timp la încă două gazete politice aliate, *Drapelul* lui P. S. Aurelian și *Evenimentul* lui G. A. Scorțescu, care reprezintă dizidențele liberale de la București și Iași, aflate în conflict cu D. Sturdza și cu *ocultiștii* [268]. De fiecare dată însă, articolele lui sînt din categoria considerațiilor generale și trădează o stare de spirit în care, oricît ar încerca ironia să se opună, decepția se instalează profund.

La *Drapelul*, în *...Piinea noastră cea de toate zilele...*, unde *jurnalismul* este prezentat ca o adevărată obsesie, care îl urmărește pe scriitor și în vis, Caragiale regretă că nu a făcut în teatru *„apologia"* gazetei, *„una din cele mai interesante produse organice ale vieții publice"* de la noi. De fapt, el a realizat de mai multe ori această „apologie", în articolele politice, în schițe și chiar în

teatru, în *Conul Leonida față cu Reacțiunea*, unde mecanismul manipulărilor cu ajutorul gazetei este demontat în chip strălucit.

Altă dată, vorbind despre *coloana a V-a*, pe care *Drapelul* i-o rezervase și unde ar fi trebuit să se ocupe de *umplutura „literară, științifică, artistică, economică, industrială, comercială* [și] *statistică"* a gazetei, Caragiale ia din nou poza umilă a scriitorului insignifiant, dar indispensabil într-un ansamblu, ca și *aristonul*, instrument popular la modă și relativ ușor de mînuit :

> „Aristonul e ușor ; îl poți lesne transporta. Iată, de exemplu, eu cu al meu am cîntat la *Epoca* și acuma cînt la *Drapelul ;* pe cîtă vreme amicul meu Rădulescu-Motru... vice-versa. Ba încă el, mai tînăr, a făcut odată *un tour de force :* a cîntat într-o zi și colo și colo.
>
> Prin urmare, domnule cititor, ia bine seama: la orice petrecere, aristonul — la orice gazetă, coloana V." [269]

După seria *Notițelor critice* din *Universul*, după alte cîteva colaborări întîmplătoare și după seria a doua a *Moftului român* (1901), Caragiale se stabilește împreună cu familia în Germania, unde rămîne pînă la sfîrșitul vieții. De aici, el surprinde pe toată lumea, publicînd în anul 1907 un studiu amplu despre cauzele răscoalelor țărănești. În aprilie, prima parte a eseului apare în ziarul vienez *die Zeit*, iar în noiembrie, tot materialul este editat de C. Mille, într-o broșură de 32 de pagini, vîndută imediat, așa încît la sfîrșitul anului e nevoie de o nouă ediție, care depășește tirajul de 10.000 de exemplare [270].

După Iorga, studiul lui Caragiale nu ar fi adus nici o idee nouă, iar critica socială ar fi fost atît de crudă, *„ca și cum n-ar fi fost vorba de țara sa."* [271]

Tudor Vianu considera, dimpotrivă, că *„de la* **Influența austriacă** *a lui Eminescu, de la* **În contra direcției de azi** *și de la* **Introducerile discursurilor parlamentare** *ale lui Titu Maiorescu nu se mai scriseseră pagini de analiză*

socială de o asemenea vigoare, susținute de un patriotism mai luminat, mai pătrunzătoare în cunoașterea stărilor noastre, mai patetice în dorința de a reforma direcția vieții publice." [272]

Într-adevăr, cu toate contradicțiile lui, studiul lui Caragiale realizează o corectă evaluare a condițiilor sociale, economice și culturale dezastruoase din țară și mai ales a responsabilității partidelor politice în crearea lor și, implicit, în declanșarea răscoalelor țărănești :

> „Cele două așa numite partide istorice care alternează la putere, nu sînt, în realitate, decît două mari facțiuni, avînd fiecare, nu partizani, ci clientelă. Capii facțiunilor sunt mai mult sau mai puțin ambițioși politiciani. Firește că nu punem la îndoială nici patriotismul, nici curatele lor intențiuni : «toți, toți, cum zice Antoniu, sunt bărbați onorabili !» Iar clientela este plebea incapabilă de muncă și neavînd ce munci [. . .]." [273]

Și mai departe :

> „Împărțită în două bande, ce se numesc cu pretenție »istorice« — liberal și conservator — bande mai nesocotite decît niște seminții barbare în trecere, fără respect de lege, fără milă de omenie, fără frică de Dumnezeu, — această oligarhie legiferează, administrează, calcă astăzi legile pe cari le-a făcut eri, preface mîine legile făcute azi, ca poimîine să le calce și pe acelea, fără spirit de continuitate și fără altă sistemă decît numai împăcarea momentană a exclusivelor ei interese, pentru perpetuarea sacrei organizațiuni numite aci democratice." [274]

În aceste împrejurări, fiind lipsit de alte mijloace decît ale scrisului, intelectualul, oricît de onest, este constrîns să renunțe la propriile sale convingeri, pentru a putea supraviețui :

„...în rîndurile profesiunilor liberale, se găsesc și mulți oameni de inimă, de caracter și de ispravă ; ei văd și deplîng, ca și noi, răul patriei : dar, pierduți în mulțimea celor răi n-au puterea să răstoarne blestemata sistemă, în care sunt ținuți captivi, cu zălogirea intereselor lor vitale..." [275]

Dacă totuși s-ar produce o revoluție (și în convingerea lui Caragiale, ca și a junimiștilor, aceasta nu putea fi inițiată decît de sus), *„cîți aliați devotați n-ar găsi în captivii de cari pomenim mai sus, sătui de a-și călca mereu pe cuget și pe inimă, de a-și jertfi zilnic, pe altarul minciunii și inichității, convingerile lor adînci* [...] !" [276]

Crezînd probabil că un astfel de moment ar fi venit în 1908, cînd Take Ionescu se desparte de vechii conservatori și de junimiști, pentru a pune bazele propriului său partid conservator-democrat, Caragiale se lansează într-o ultimă campanie politică de mare anvergură și sosește în țară pentru a-l susține pe noul său „șef".

De pe urma acestei activități electorale ne-au rămas un număr de nouă cuvîntări și toasturi politice, rostite de Caragiale la Iași, Ploiești, Roman, Călărași, Pitești, Buzău și Turnu-Severin, cu înțepături de mare efect oratoric la adresa junimiștilor *„zaharisiți"*, dar și a jacobinismului liberal, *„care vorbea numai în formule păsărești."* [277].

O scrisoare din această perioadă, către Delavrancea, realizează, ca și scrisoarea din 1885, către P. Missir, o analiză sumară a propriei situații politice, într-un moment de bilanț, și o evaluare a șanselor de „cîștig", cu un minim de pretenții în spatele cărora se ascunde, ca întotdeauna la Caragiale, un maxim de orgoliu :

„Nu crede că-mi fac cumva ilusiune că voi găsi acolo unde mă duc vreo strălucită compensare la adversitatea ce m-a bătut pîn-acuma. Mă voi mulțumi cu foarte puțin. Acolo cea mai mică atențiune, o privire binevoitoare, o strîngere de mînă,

dată nu în silă cu un singur deget fricos de mînjire la contactul plebeian, mă vor plăti de extrema nesocotire sub apăsarea căreia am îmbătrînit; o recunoaștere cît de platonică a unei mici calități, ce poate cu bunăvoință mi s-ar găsi și mie, m-ar mîngîia de umilirea ce am îndurat-o o viață-ntreagă întîmpinînd mereu numai inventarierea amănunțită a marilor mele lipsuri și cusururi." [278]

În sfîrșit, ultimele articole politice ale lui Caragiale sînt cele de la *Românul* din Arad (1911), cînd scriitorul, în alt spirit decît la *Ziua* lui Panu, se angajează în favoarea Comitetului partidului național din Transilvania, singurul autorizat să ducă tratative cu Ungaria, pentru a se ajunge la *„o dreaptă și sinceră înfrățire cordială."* [279]

Ce concluzie s-ar putea formula la capătul acestei analize și cum trebuie judecată în ansamblu gazetăria politică a lui Caragiale, desfășurată într-un interval de aproape 40 de ani, cu un mare consum al energiilor și al conștiinței și cu un cîștig material care a fost, ca și în cazul lui Eminescu, aproape nul?

În literatura rusă există exemplul unui scriitor remarcabil, V. Rozanov (1856—1919), care și-a publicat simultan articolele conservatoare, sub o anumită iscălitură, în *Novoe vremia,* și articolele progresiste, sub un alt nume, în *Russkoe slovo* [280]. După Șklovski, împrejurarea aceasta i-a fost mult timp numai lui cunoscută și de aceea nu a putut depăși semnificația unei situații biografice. Numai atunci cînd cele două alternative „stau pe aceeași pagină", fiind vizibile pentru toată lumea, situația biografică se transformă într-o situație stilistică de tipul unui *oximoron.*

Cazul lui Caragiale este în același timp o situație biografică, un exemplu de scindare a personalității, dar și de asumare treptată a ei.

Judecate în afara timpului, articolele lui politice alcătuiesc o figură oximoronică, în care predomină tensiunea, anonimatul stînd alături de pseudonime și de numele adevărat. Dar dacă observăm că termenii acestei figuri se succed în timp, în circumstanțe care de obicei îi fac plauzibili, atunci imaginea globală este una de dezvoltare spre o perspectivă finală pe care, *prin nume,* autorul și-o

poate asuma. La cele mai multe dintre gazetele politice care l-au avut ca redactor, Caragiale a participat ca la un joc obligatoriu de supraviețuire, în care nu s-a angajat decît relativ tîrziu ca autor. Practicînd acest joc, el a avut într-o măsură mai mare decît Eminescu conștiința că, prin politică, participă la o farsă, și a fost tot atît de iritat ca și el de situația umilitoare în care îl punea gazetăria de partid. Dar pentru că a fost un om de o inteligență extraordinară, el trebuie să fi avut de fiecare dată sentimentul pe care i l-a atribuit lui Delavrancea, atunci cînd i-a comentat pe scurt activitatea de gazetar politic :

> „Cazul lui va fi identic cu al tînărului senior prins de o ceată-n pădure — va fi urmărit-o de silă în isprăvile ei eroice, dar nu-și va fi pierdut o picătură din fondul moral. Cînd se va întoarce în lume, va trebui să povestească cu humor senin toate peripețiile tragi-comice ale captivității sale.“ [281]

13. ÎNTRE MINIMUL ŞI MAXIMUL DE TEXT

„...plimbă-mă pe mare la vreme şi cu socoteală."

I. L. Caragiale, Citeva păreri **(1896).**

Însemnarea făcută de Caragiale pe manuscrisul unei poveşti *(„NB. Cu mare băgare de seamă la tot ce se poate suprima — cît de* **mult.")** a fost considerată mult timp formula definitivă a scrisului său [282]. În realitate, surpriza este să descoperim şi la acest nivel „doi Caragiale", căci una din împrejurările relativ numeroase în care putem surprinde o situaţie de confruntare a scriitorului cu el însuşi se referă tocmai la modul în care autorul de texte se plasează, din punct de vedere cantitativ, între un *minim* şi un *maxim* al exprimării literare. În acest sens, Caragiale este primul nostru scriitor care ne-a lăsat un număr considerabil de pagini teoretice şi de reflecţii avînd ca temă principală problema *profilului textual* al unei piese de teatru sau al unei proze.

Prin *profil textual* trebuie să înţelegem frecvenţa cu care apar şi modul în care sînt distribuite de-a lungul unui enunţ considerat literar, *unităţile de bază* ale textelor dramatice sau narative : *acţiunea, descrierea, ştirea, imaginea, portretul, consideraţiile generale, indicaţia de regie, dialogul* sau *scena, maximele* şi chiar *locurile goale* [283].

Un model general de reprezentare a tuturor variantelor de profil textual ar putea începe cu un tip caracterizat prin utilizarea unui minim indispensabil al unităţilor de bază (texte care tind să devină zero-narative) şi s-ar putea încheia cu tipul enunţurilor în care toate aceste unităţi sînt reprezentate. În jurul primului tip s-ar concentra elementele indispensabile pentru existenţa unui anumit gen literar *(personajul, acţiunea, scena)*, cel de-al doilea tip ar începe să existe din punctul în care tipul întîi şi-ar asocia cel puţin un element de bază supratemporal *(consideraţiile generale, descrierea, maximele* etc.). De asemenea, acest model ar putea fi imaginat ca un şir neîntrerupt de unităţi textuale generative, sau ca o „progresie" ai cărei termeni sînt, între altele, *propoziţia, fraza, ştirea, anecdota, schiţa* şi *sceneta, nuvela, romanul* sau *piesa de teatru.*

Cele două variante de texte de la extremităţile ipotetice ale acestui model au fost descrise de Quintilian, în capitolul VIII din *Arta oratorică :*

> „Fără îndoială, cine spune că o cetate a fost luată cu asalt, cuprinde în această expresie tot ce se întîmplă în astfel de cazuri, dar nu pătrunde în simţire această exprimare care este, în fapt, o vestire scurtă. Dacă, dimpotrivă, dezvoltă ceea ce este cuprins în acea singură expresie, în faţa noastră vor apărea flăcările ce se revarsă peste case şi peste temple, zgomotul acoperişurilor care se năruie, vuietul în care se contopesc strigătele tuturor ; vom vedea pe unii fugind în neştire, pe alţii îmbrăţişîndu-se pentru ultima oară, plînsul femeilor şi al copiilor, precum şi pe bătrînii ce-şi blestemă soarta care i-a ţinut în viaţă pînă în ziua aceea ; apoi, jefuirea obiectelor sacre şi profane, soldaţii care aleargă în toate părţile după pradă şi pe cei care o cer înapoi ; oameni legaţi şi mînaţi înainte de învingător ; mama care încearcă să-şi reţină copilul şi, pretutindeni unde prada e mai mare, lupta între învingători. Deşi, precum am spus, termenul „cucerire" cuprinde în sine toate acestea, enunţînd întregul, spunem mai puţin decît enumerînd toate detaliile." [284]

Toate textele care se apropie de prima formulă narativă pot fi denumite texte de tipul *veni-vidi-vici*. La Nicolae Filimon, în nuvela *Ascanio și Eleonora* (1860). relatarea unui vînător foarte puțin locvace este calificată de narator chiar cu termenii aceștia :

„...pe cînd mă sileam să pui ordin diferitelor note de călătorie, scrise pe niște mici bucăți de hîrtie, simții că nu mă aflu singur în camera mea. Întorsei privirea și văzui pe primul vînător al baronului, stînd lîngă ușă cu fața zîmbitoare ca a unui adevărat tirolian :

— Bună ziua, bravul meu Ferdinant, îi zisei zîmbindu-i cu bunătate.

— Foarte mulțumesc, domnul meu, răspunse vînătorul.

— Cum te-ai purtat la vînătoarea de astăzi ?

— De minune ! Am avut o fortună de bastard : doi cerbi, patru căprioare, cinci vulpi și zece iepuri !...

— Bravissimo, domnule Ferdinant, ai făcut o bravură demnă de a fi scrisă în analele vînătoriei cu litere de aur ; fără a mai adăuga și maniera ta de a raporta, care seamănă ca două picături de apă cu : *veni-vidi-vici* din comentariile lui Iuliu Cezar." [285]

Pornind de la Boileau, Ion Ghica dă și el, într-o scrisoare către Vasile Alecsandri, un exemplu comic de autor de texte neficționale, care tinde să ilustreze tipul comunicațiilor zero-narative :

„Boileau, cînd scria, avea obicei să șteargă trei cuvinte din patru... [...]

Răposatul logofăt-mare Draganescu mergea mai departe cu sacrificiul decît însuși Boileau. El punea pe gramaticul său de recita de cîte zece ori ceea ce dictase. De exemplu :

«Cu frățească dragoste mă închin dumitale, arhon vornice».

— Citește, gramatice, zicea Draganescu după ce fraza aceasta era scrisă.

La întîia citire, el ordona să șteargă începutul : *cu frățească dragoste,* pentru că boierul căruia vroia să adreseze răvașul nu merita o dragoste frățească.

La a doua citire, poruncea ștergerea cuvintelor : *mă închin dumitale,* sub pretext că el, logofăt-mare, nu se *catadicsea* să se închine altui boier mai mic.

Și, în fine, la a treia citire, ștergea și pe : *arhon vornice* de la sfîrșitul frazei, indignat fiind în contra lui Caragea care dedese acelui boier mic un grad atît de înalt.

Astfel a fost corespondența logofătului Draganescu în tot cursul vieții sale !" [286]

Dimpotrivă, textele de la cealaltă extremitate a modelului nostru riscă să-și piardă caracterul finit, prin ambiția de a face concurență stării civile și realității. În această categorie intră și romanul lui Laurence Sterne, *Tristram Shandy,* în care, totuși, narațiunea se dovedește incapabilă să ajungă din urmă realitatea, în ciuda faptului că naratorul și-a propus tocmai un asemenea țel. Scriind într-un an un roman despre o zi din existența sa, romancierul rămîne în urma realității cu 364 de zile, și cu cît va scrie mai mult, cu atît va avea mai mult de recuperat [287].

Ceea ce ne interesează în legătură cu aceste două tipuri ideale de text nu se referă la relația dintre *istorie* și *poveste,* care din exemplele de mai sus rezultă că ar fi invers proporțională (unui maxim de *istorie* i-ar corespunde un minim de *poveste* și invers), ci la preferința unui autor pentru un anumit gen de elemente textuale și, firește, la modul în care acesta le utilizează, în vederea obținerii unui anumit profil textual.

În cazul lui Caragiale, relația dintre un minim și un maxim textual presupune într-o măsură hotărîtoare și relația dintre *proză* și *teatru,* căci aceste două genuri, cu grade diferite de convențională, recurg în chip diferit la cuvînt sau la elementele de bază ale textului și atribuie o semnificație diferită rolului expresiv al *locurilor goale.*

Din punct de vedere al profilului textual, relația dintre *proză* și *teatru* poate fi examinată fie din perspectiva dramaturgului, fie din perspectiva unui romancier (prozator), fie, cu mai multă imparțialitate, din perspectiva relativ dezinteresată a teoriei literare.

Într-una din primele lucrări europene de teorie modernă a prozei, eleva lui Oskar Walzel, Käte Friedemann, utilizează cazul ideal a două texte de Zola, reprezentînd proiectarea aceluiași material fabulistic (crima din *Thérèse Raquin),* în cele două sisteme de gen care ne interesează, teatrul și proza, pentru a verifica funcția diferită a *descrierii,* ca element de bază al textului literar :

> „...*narațiunea* ne oferă o descriere a locuinței, a străzii și a tuturor celorlalte elemente care alcătuiesc fundalul groaznicei întîmplări, înainte de începerea acțiunii, în timp ce *drama* nu ne poate, firește, oferi decît componente izolate ale spațiului, într-o anumită situație, fiind obligată să-l lase pe spectator să decidă dacă le va considera caracteristice pentru mediul sufletesc respectiv." [288]

După cum se vede, comparația aceasta surprinde o diferență de gen, nu una de valoare sau de calitate. Și, într-adevăr, din deosebirile obiective de gen (între care cea mai importantă este prezența sau absența *mediatorului* în proză și respectiv în teatru) rezultă în primul rînd „preferința" celor două forme de literatură pentru anumite elemente de bază ale textului *(descrierea* sau *portretul,* pentru *proză* și *discuția* sau *dialogul,* pentru *teatru),* iar în al doilea rînd, fenomenul de contaminare sau de împrumut al unor forme specifice, care trec de la un gen la altul *(dialogul,* în *proză* și *narațiunea,* în *teatru,* sub forma *teichoskopiei* sau a „reportajului de pe zidul cetății", cele mai tipice elemente narative de care se poate folosi un dramaturg).

Mai aproape de noi în timp și urmărind punctul de vedere al prozatorului, Käte Hamburger citează cîteva exemple de scriitori pentru care teatrul este inferior

romanului tocmai prin aceea că ne-ar oferi o imagine simplificată sau o sumarizare a vieții.

Astfel, Hugo von Hofmannstahl imaginează într-un eseu din 1902 un dialog în care romancierul Balzac reproșează teatrului că „îngustează realitatea" și la fel Thomas Mann, în *Versuch über das Theater* (1903), consideră dramaturgia ca oferindu-ne o imagine artificială și imprecisă a vieții :

> „Unde este reprezentația teatrală care să depășească o scenă modernă de roman în ce privește precizia figurii, senzația intensă de prezent sau sentimentul realității !... Romanul este mai exact, mai complet, mai informat, mai scrupulos, mai adînc decît drama în tot ce se referă la cunoașterea fizică și caracterologică a omului și spre deosebire de opinia după care drama ar fi opera artistică cu adevărat plastică, mărturisesc că eu o resimt mai degrabă ca pe o artă a siluetei și că doar omul povestit este pentru mine rotund, întreg, real și plastic. Într-o piesă de teatru ești spectator, într-o lume povestită ești mai mult decît asta." [289]

La noi, Nicolae Iorga a susținut la sfîrșitul secolului XIX ideea că teatrul a devenit *„un gen secundar"*, *„menit să piară față cu concurența biruitoare pe care i-o face romanul"* [290], și același lucru l-a exprimat Duiliu Zamfirescu în scrisorile sale către Maiorescu, după ce, în studiul său foarte cunoscut din 1863, *Mișcarea literelor în Iași*, Hasdeu afirmase invers, că *drama* este superioară *romanului* și *istoriei* propriu-zise.

Fără să urmărim demonstrarea existenței unei tendințe de subapreciere categorică a prozei sau a vreunei aversiuni din partea dramaturgului față de *roman*, putem totuși înregistra la Caragiale un atașament mai mare față de teatru și față de rigorile lui, în faza comediilor, a povestirilor tragice și chiar a momentelor. În *Cercetarea critică* din 1878, acest atașament ia forma unei comparații între *„planul de dramă"* și *„planul de poveste"*, din care rezultă tocmai un plus de concizie, de organicitate și de coerență logică în favoarea teatrului :

„În o poveste, catastrofele se petrec și se înșiră neatîrnate unele de altele, neavînd altă rudenie între ele decît că sunt mai mult ori mai puțin atingătoare de ființa aceluiași subiect — întocmai ca niște mătănii : boabele între ele înseși fiind neatîrnate, sunt numai petrecute și înșiruite pe același fir ; putem tăia firul ori în ce parte și lăsa să cază oricîte boabe ; dacă înnodăm firul la loc, mătăniile, deși cu mai puține boabe, sunt tot mătănii. Altfel, însă, trebuie să fie planul unei drame ; aci, catastrofele atîrnă una de alta, curg una din alta, se țes una cu alta pentru același sfîrșit, adică pentru pregătirea catastrofei celei mari, a încheierii sau a *deznodămîntului* — întocmai cum celulele organice atîrnă una de alta și se țes între ele înseși pentru a forma organele, cari lucrează toate spre același sfîrșit, adică spre constituirea și iconomia ființei : aci nu mai putem, ca la mătănii, să smulgem sau să ciuntim organele ori de unde și oricum, fără ca să nimicim ființa sau cel puțin să-i zdruncinăm toată iconomia."[291]

Prin comparație cu teatrul și cu economia ideală a acestuia, s-ar deduce că proza se caracterizează prin prolixitate, și în favoarea acestei bănuieli ar putea fi invocată și o definiție a romanului, din conferința *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX* care, prin procedeul întrebării retorice, prin supralicitare și prin aglomerarea calificativelor contrarii, ca mărci ale ironiei, reprezintă o definiție categoric negativă, a unui gen încă neconsolidat în acel moment la noi :

„Romanul ? Dar romanul e viața, nu a unui individ, ci a unei societăți întregi, cu tot cortegiul ei de necazuri, de porniri, de devotamente, de meschinării, de dragoste, ură, răutate, bunătate, invidie, admirație, de josnic, de sublim, de brutal, de eteric, de egoist, de altruist, în fine, toate variațiile de cari sufletul omului, în virtuozitatea lui cunoscută, este capabil." [292]

Chiar dacă facem abstracție de impresia rea pe care i-o putea produce oricărui cititor mai pretențios mulțimea romanelor străine, de scăzut nivel literar și traduse parcă peste noapte, pe Caragiale l-ar fi putut împinge spre această atitudine față de proză cel puțin încă două argumente : vechea prejudecată clasicistă, conform căreia *romanul* trebuie considerat un gen minor și producția narativă autohtonă, foarte precară sub raport calitativ pînă la sfîrșitul secolului XIX.

În orice caz, dacă ne rezumăm numai la teatru, ori de cîte ori trebuie să aleagă între două texte dramaturgice, Caragiale îl preferă pe cel scurt *(realist* sau *clasic)*, celui prolix și discursiv *(romantic)* și același lucru se întîmplă cu propriile sale piese, pe care le comprimă *(Năpasta)* și din care renunță la scene sau chiar la un întreg act *(D-ale Carnavalului, O noapte furtunoasă)*. Din *Hernani „poți tăia — ba chiar cu folos și pentru dramă, și mai ales pentru auditorul priceput — patru din cinci părți, și* **Hernani** *tot* **Hernani** *rămîne"* [293], drama romantică *Ruy Blas* este repudiată din cauza tiradelor ei *„piramidale"*, iar dacă Shakespeare ar fi procedat ca Victor Hugo, în momentul disperării lui Othello, atunci maurul ar fi trebuit să vină *„în fața scenii"* și *„luînd o poză demnă"* ar fi fost obligat să ne debiteze o lungă *„tiradă în care să enumere mai întîi toate suferințele sufletului său și apoi toate torturile imaginabile cu cari proiectează să pedepsească pe nenorocita Desdemona !"* Dar atunci, *„toate comparațiile între starea sufletului său cu torturile Tartarului, toate blestemele retorice, toate amenințările de lux poetic"* ne-ar fi făcut să ridicăm din umeri și să exclamăm : *„Maurul acesta nu e gelos ca un maur ce se respectă, e numai un lăudăros oriental !"* [294]

Și mai evidentă pare a fi preferința lui Caragiale pentru *„scurt"* în proză. Poate și sub influența logicii dramaturgului, prozatorul din faza *schițelor* și a *momentelor* reduce la un minim indispensabil sau chiar elimină în întregime descrierile de natură, imaginile, portretul, maximele, considerațiile generale sau comentariile naratorului, pe care le înlocuiește frecvent cu o precizare lapidară, foarte asemănătoare cu indicația de regie din

teatru. După cum observa Zarifopol, atunci cînd totuși se produc, *digresiunile* lui Caragiale au ca subiect doar tehnica povestirii și, în plus, „educarea" cititorului în spiritul rigorismului narativ. Astfel, într-o spectaculoasă digresiune teoretică din *Poveste,* Caragiale utilizează alegoria *„omului saşiu"*, imagine elocventă a povestitorului prolix, care complică „drumurile" narațiunii, silindu-l pe cititor să ocolească și să rişte a se rătăci :

„...Și pe urmă, cînd vă povestesc, pe cît mă taie capul să fac meşteşugul meu, nu voi să pat măcar cu unul dintre dv. ce a pățit odată un om saşiu, pe care într-o seară un călător rătăcit l-a întrebat încotro s-o ia ca s-ajungă mai drept în cutare loc, și saşiul i-a arătat cu mîna-ntr-o parte : dar călătorul l-a întrebat : «Mă omule, spune drept, că mi-e degrabă s-ajung pînă nu-nnoptează : încotro s-apuc ? încotro mi-arăți cu mîna, ori încotro te uiți cu ochii ?...»" [295]

Distincția esențială pe care trebuie s-o facem imediat este între noțiunea de prolixitate a narațiunii sau de „umplutură" inutilă, și tehnica programelor multiple de joc. Căci, în cel de al doilea înțeles, Caragiale s-a comportat adesea ca „omul saşiu" din poveste, arătîndu-i cititorului „cu mîna" într-o parte și „cu ochii" în alta, mizînd adică pe posibilitatea de a construi un sistem de aşteptare al cititorului, confirmat și decepționat rînd pe rînd. Dar „omul saşiu" din *Poveste* este naratorul care scrie de dragul cuvintelor, „dublul" negativ și poate coşmaresc al lui Caragiale, „cîrpaciul" care sporeşte fără rost dimensiunile textului, de dragul „cusăturii" :

„...să fac și eu ca alți povestitori ? În loc să vă arăt scurt ce nenorocire s-a-ntîmplat femeii, să-ncep a vă spune cu ce mi se pare acuma mie că seamănă acea nenorocire de-atunci a unei împărătese ? Dar inima acelei mame se poate sămăna, pentru cine are vreme de pierdut ca cititor, hîrtie și cerneală de pierdut ca scriitor, cu un turn înalt pe care grozavul cutremur îl năruie dintr-o zguduitură, făcînd

din el, care, pîn-adineaori își înălța sprinten vîrful aurit spre-nălțimile albastre, o grămadă pleoștită de bolovani sparți, risipiți fără altă socoteală decît nebunia oarbei întîmplări... sau cu un sîrman, plăpînd, gingaș trandafir d-abia-nflorit, pe care viscolul vrăjmaș l-a smuls cu cruzime din crenguța lui subțirică, spulberîndu-l mort cu fragedele-i foițe smulse, în șuvoiul turbat, năvalnic, prăpăstios ?... sau mai bine cu o mîndră stîncă de cremene, pe care trăsnetul năprasnic, într-o clipă, a despicat-o în două, din frunte pînă-n temeliile ei ? ori și mai și : cu un stejar plin de viață, pe care securea nemernică... șcl., șcl...

Cu care poftiți să v-o asemăn, cu una, cu două, ori cu toate odată ? Aș putea-o face și așa de hatîrul dv. ...dacă de dragul cuvintelor am căutat anume să vă născocesc o povestire. Dar nu credeți asta. Eu de hatîrul povestirii caut într-adins cuvinte, cu care să v-o spun cum mi-o închipuiesc eu, cît mai degrabă și mai limpede pot." [296]

Ca și în cazul teatrului, unde metoda lui Caragiale se precizează împotriva curentului romantic mai vechi sau împotriva melodramelor contemporane, în cazul prozei, alternativa conciziei și a decenței narative reprezintă nu numai o formulă personală, dar și o reacție față de un context literar mai larg, în raport cu care prozatorul Caragiale se delimitează și din care fac parte industria foiletonismului, textele noastre presămănătoriste sau chiar moda Zola :

„Se știe metoda — noi am zice mania, dacă n-ar fi interesată — marelui scriitor francez de a îngrămădi pe o țesătură simplă, pe o intrigă foarte banală, o colosală garnitură așa-numită «documentară», pe care o învîrtește, o răsucește, o răstoarnă pe toate fețele, o multiplică așa că, dintr-o povestire ce ar putea, cu tot aparatul cuviincios, să încapă în patruzeci de file, el reușește să scoată un volum de 400 de pagini." [297]

Cu aceste preferințe teoretice, prozatorul ajunge mai întîi la formula *momentelor* și a *schițelor*, la performanțele de concizie din *Moșii (Tablă de materii)* și mai ales din *Telegrame*, unde izbitoare este tehnica frazelor „stroboscopice", de tip *„Procoror lipsește oraș mănăstire maici chef"* (din care prietenul lui Caragiale, I. Suchianu, afirma că s-ar putea face *„o novelă întreagă de moravuri mînăstirești à la manière de Damian Stănoiu"* [298]), iar în al doilea rînd, la persiflajul insistent din zona parodiilor, care își iau ca temă principală tocmai *prolixitatea*.

În *„Națiunea română"* (1899), rețeta confecționării rapide a unor articole de presă constă în utilizarea unor informații dintr-un ziar vienez, peste care se toarnă *„multă zeamă de fantazie, ș-apoi descrierea localității, notițe istorice și date statistice, mai toate luate dintr-un vechi, dar excelent pe vremea lui, dicționar de conversație."* [299], în *Partea poetului* (1909), Dumnezeu este exasperat de faptul că scriitorul consumă o cantitate prea mare de cerneală și de hîrtie, iar în *O cronică de Crăciun...* (1907), naratorul mimează ironic invidia în fața unei nuvele de 100 de file *„format ministerial, curat și mărunt scrise..."* :

> „A ! de ce nu poate și pana mea, alergînd făr-a se poticni, străbate întinsele albe cîmpii ?... Cum nu știu și eu birui pe nerăsuflate candoarea cîtorva testele de hîrtie ?... Pentru ce, crude ursitoare, nu e-n stare și mîna mea seacă să toarne atîtea generoase torente și cascade de proză ?" [300]

Pînă la un punct, foarte elocventă este și situația traducerilor efectuate de Caragiale, și care sînt aproape întotdeauna mai scurte decît originalul :

> „Traducerea din Carmen Sylva [*Răzbunare*, 1894] e cu deosebire instructivă prin felul autocratic în care tratează Caragiale originalul romanticei diletante : pagini întregi de dialog fără caracter, de pitoresc deslînat cu descrieri de costum și citații de doine, le taie traducătorul, reducînd povestirea la

proporțiile unei drame pline de amănunt viu, colorată sobru și exact." [301]

Același lucru se întîmplă cu nuvela *Curiosul nestăpînit* (la Caragiale, *Curiosul pedepsit),* din romanul lui Cervantes, *Don Quijote de la Mancha.* După cum se știe, textul acesta a mai fost tradus la noi de Ion Heliade Rădulescu, după versiunea franceză a lui Florian (în *Curier de ambe sexele)* și de S. G. Vîrgolici, „după spaniolește" (în *Convorbiri literare,* februarie-martie 1881 și în *Timpul,* martie 1881). Caragiale a cunoscut cu siguranță această ultimă traducere integrală, pe care poate a și consultat-o, de vreme ce a colaborat cu *Amintiri din teatre* în numărul din februarie 1881 al *Convorbirilor,* iar în martie 1881 mai era încă angajat la *Timpul.* Totuși, Zarifopol presupune că în 1911, cînd publică în *Românul* din Arad, *Curiosul pedepsit,* Caragiale s-ar fi servit de o traducere franceză.

Acceptînd ipoteza că traducătorul român a pornit de la un text de proporțiile celui original, și nu de la o altă traducere, de dimensiuni mai reduse, atunci versiunea sa reprezintă cam a patra parte din nuvela lui Cervantes, în raport cu care sînt comprimate sau tăiate adjectivele și formulele de calificare repetată, considerațiile generale privind filozofia existenței, împreună cu intervențiile retorice și moralizatoare ale naratorului, digresiunile, citatele sau aluziile, destul de numeroase, la unele opere contemporane, pildele și parabolele, rolul de mediere al povestitorului, între cititor și narațiune, toate clișeele exprimării alegorice (clișeul cetății asediate, ca echivalent al virtuții femeii, clișeul corăbierului și al portului pe mare etc.), sonetele de dragoste și celelalte versuri, anticipările, care pot diminua tensiunea nuvelei, monoloagele prea lungi, în genul tiradelor din teatru, și comparațiile frecvente cu eroi mitologici, istorici sau de epopee.

Dacă împărțim textul lui Cervantes în secvențe pe care să le considerăm *„unități traductibile"* (fraze, replici în dialog, comentarii, scrisori și bilete, versuri, pilde, alegorii etc.), atunci dintr-un total de aproximativ 150 de astfel de unități, Caragiale elimină aproximativ 50 și

le comprimă pe celelalte pentru a ajunge la propria sa versiune mult mai concentrată. Pe scurt, traducătorul renunță numai la elementele din categoria celor supratemporale, împingînd nuvela lui Cervantes spre dialog, acțiune și spre dimensiunile unui text minimal, care are la bază un fapt divers, prevăzut însă cu o morală.

Există totuși în literatura lui Caragiale și situația inversă, a preferinței pentru contextele largi, și această alternativă nu trebuie căutată numai în relația dintre prima fază a unui text (de obicei o *anecdotă* sau o *gogoașă)* și faza operelor definitive [302]. De altfel, însuși Caragiale s-a delimitat prudent de o eventuală reducere a formulei sale scriitoricești la preferința absolută pentru contextul minimal, făcînd distincția între logica prozatorului și logica dramaturgului, pe de o parte, și între prolixitatea inutilă a narațiunii și calculul narativ, pe de alta :

> „— Dar atunci, vrei să reduci novela la proporțiile unui simplu fapt divers de ziar, și romanul la forma strictă a unui raport de agent polițienesc.
> — Ba nicidecum ; dar plimbă-mă pe mare la vreme și cu socoteală." [303]

Primele „abateri" vizibile de la economia controlată a teatrului și de la stilul telegrafic al vechilor anecdote și gogoși pot fi înregistrate în nuvela *O făclie de Paște*, căreia Gherea i-a reproșat totuși faptul că ar fi *„prea scurtă"*, și în *Păcat...*, care pune toate problemele oscilației între nuvelă și roman sau între nuvelă și piesa de teatru. De altfel, ambele narațiuni pot fi analizate ca texte în care, peste logica strînsă a teatrului, a fost suprapusă logica programatorului de nuvele, care utilizează descrieri, episoade laterale și face considerații cum sînt cele despre sufletele omenești și astrele cerului, în *Păcat...*, sau despre divagațiile unei muște, pe tăblia de marmură a unei mese, episod în care s-a văzut o îmbogățire spectaculoasă a artei narative românești.

Dar, cu siguranță, cea mai evidentă alternare de program apare în *Kir Ianulea*, care pornește, după cum ne avertizează însuși Caragiale, de la nuvela lui Machiavelli, *Belfagor Arhidiavolul sau Povestea dracului care*

și-a luat nevastă [304]. De data aceasta, scriitorul român procedează exact invers ca în cazul traducerii din Cervantes. Acum originalul este de aproape patru ori mai scurt decît versiunea românească, în care aproape toate unitățile de text din nuvela lui Machiavelli au fost dilatate și completate cu numeroase episoade noi, cu apucături specifice vieții de mahala și epocii fanariote, cu cele două anecdote savuroase despre boala numită *hurduharismos* și despre baba care-l pune pe diavol să-i îndrepte *„un fir de păr creț"* sau cu imaginea de stampă decolorată a vechiului oraș București, în care se disting Hanul lui Manuc, Turnul Colței, strada Cuțitul de argint, Mitropolia și viile Filaretului. Tendința de „dilatare" a textului nu pare să ia sfîrșit nici după redactarea completă a nuvelei, căci știm din corespondența cu Zarifopol că prozatorul, în loc să taie, cum va proceda cu originalul spaniol al *Curiosului pedepsit*, ar fi vrut să mai introducă la un moment dat exact ceea ce va elimina din Cervantes, versuri sub forma unui cîntec de Conachi, ceea ce totuși pînă la urmă nu se va întîmpla.

Alternativa contextului larg din *Kir Ianulea*, ca de altfel și din *Pastramă trufanda* sau *Abu-Hasan*, este cu atît mai spectaculoasă cu cît ea se manifestă în paralel cu seria nouă a schițelor din *Universul* (1909) și între faza stilului scurt al *momentelor* și traducerea cu tăieturi severe din *Curiosul pedepsit*. De aceea, ideea unei *transformări* sau *evoluții* în arta narativă a lui Caragiale ar trebui privită cu rezerve și completată, în orice caz, cu ipoteza mai plauzibilă a strategiilor diferite sau duble, care îi îmbogățesc opera fără să facă necesară încadrarea diferitelor ei componente într-o schemă ierarhică, cu termeni „pozitivi" și „negativi".

Dintr-o perspectivă numai aparent cronologică, literatura lui Caragiale pare să „evolueze" între un maxim de *locuri goale* (sau un minim de text), în cazul teatrului, al schițelor și momentelor, și un minim al acelorași elemente (ceea ce echivalează cu un maxim de text), în nuvelele din 1909. De fapt, Caragiale alternează în permanență programele sale de organizare a textelor, în funcție de necesități și de gen, iar ceea ce este și mai important, ideea evoluției se dovedește de la un anumit

punct irelevantă, în măsura în care ea nu poate cuprinde un fir unic și continuu de experiență sau expresie literară. Căci relația dintre „schița" *Telegrame*, de exemplu, și nuvela *Kir Ianulea* nu este o relație de tipul *1, 2, 3... n*, în care fiecare termen este cantitativ superior și cu un profil textual mai variat decît termenul care-l precede. *Locurile goale* din *„1"* nu devin *locuri pline* în *„n"*, dimpotrivă, ceea ce lipsește în *„1"* (eventual în *Telegrame*), poate fi completat cu relativă ușurință de orice cititor, în timp ce toate elementele narative din ochiurile care ar fi putut rămîne goale în *„n"* (eventual în *Kir Ianulea*), nu pot fi completate decît de Caragiale. *Kir Ianulea* nu este deci varianta maximală a nuvelei lui Machiavelli și nici o traducere propriu-zisă, ci o „adaptare" și în cele din urmă un text original, scris după un libret formulat anterior.

În cazul lui Caragiale, succesiunea *(poezie), comedii, momente, schițe, povestiri* și *nuvele*, altfel spus, alegerea unor alternative literare diferite, cu un profil textual diferit, dezvoltat de-a lungul unui context maxim sau minim, ține nu atît de o evoluție cronologică a gusturilor, a propriei teorii literare sau a lecturilor personale, cum s-a afirmat, cît de o foarte exactă cunoaștere a specificului genurilor literare și de respectul acordat principiului adecvării mijloacelor literare la fiecare specie sau gen. În fond, acesta este un paradox al carierei lui Caragiale căci, în timp ce amestecul formelor din zona „consacrată", cu cele din zona „periferică" a unei culturi este acceptat fără nici o rezervă, amestecul *teatrului* cu *proza* și mai ales cu *poezia* nu depășește niciodată proporția strictului necesar.

De altfel, în plină maturitate creatoare, cînd Mihail Dragomirescu i-a făcut o observație în legătură cu absența *descrierilor de natură* și a *lirismului* în proza sa, Caragiale a răspuns tocmai în numele principiului utilizării raționale a elementelor supratemporale (pe care el le-a numit *agremente*), în funcție de specificul de gen și chiar de programul special de calcul al unui anumit text :

„Și acuma, dă-mi voie să-mi fac pe scurt o mică apărare personală. Îmi imputați că n-am în scrierile mele destulă iubire de *paysage*, de natură moartă, și destul liric. Eu (nu că vreau să vă contrazic sistematic) cred că n-oi fi avînd, din toate astea, prea, foarte mult sau mult, dar cred că am destul ; și mai cred că, peste *destul*, în artă, nu mai trebuie *deloc*. Pitorescul naturii însuflețite și moarte, precum și lirica, ele în de ele, așa cel puțin socotesc eu, fac obiectul altor arte decît arta povestirii ; și, astfel, eu le cred numai niște ajutoare ale acesteia, al cărei obiect este cel mai interesant fenomen *quant à nous :* împrejurările izvorîte din felul particular al atîtor suflete și minți, asemănătoare, în general, cu ale noastre.

Am citit, cînd eram copil, într-o veche tălmăcire a *Teogoniei*, unde spune așa, despre fetele Mnemosinei : «În Olimp stau ele și cîntă isprăvile minunate ale zeilor nemuritori ; și cunosc trecutul ca și prezentul și ghicesc viitorul, iar cu cîntările lor măiestre înveselesc tot soborul zeesc». Și de atunci mi-au rămas dragi toate. Ele sunt surori bune ; una alteia își împrumută la nevoie grațiile și atributele ; iar aceea care a împrumutat pe soră-sa stă cuviincioasă la o parte și o lasă să cînte și să danțeze, fără să-i pună piedici între coturni : ca s-o ajute a-mprumutat-o, firește, nu ca s-o încurce — ca să-i întărească prestigiul particular, nu ca să i-l usurpe. — Și astfel, una pe alta s-ajută ; cînd una, cînd alta, pe rînd, învățînd sau amuzînd, uimind și-nveselind pe muritori — fiecare la rîndu-i strălucește cu farmecele depline ale întregului chor divin.

Acu, ce să mai zic, fără să trec peste *destul ?*...

Eu cred că și în opera mea se găsește *destul* ajutor de *agremente*. Dar, firește, ca să-l găsească cineva, un amator, nu mai zic critic, trebuie să-l caute. Cum am zice, în limbaj de cizmărie, cusătura pingelii nu se vede ușor, daca nu e făcută cu ață albă. De, dragii mei, eu sunt cîrpaci bătrîn ; eu cos de dragul pingelii, nu de al cusăturii.“ [305]

14. TREI PROCEDEE : IRONIA, SUPRALICITAREA, OXIMORONUL

Preferința lui Caragiale pentru jocurile cu termeni opuși este vizibilă atît la nivelul întregii sale cariere literare, cît și pe porțiuni mai mici, în interiorul textelor. Se poate vorbi chiar de existența unei adevărate omologii între termenii diferiți ai activității sale, așa încît construcțiilor mici, de tipul figurilor retorice sau stilistice, să le corespundă într-un plan mai general sistemul de texte sau de decizii culturale și politice, în care hotărîtor să fie același principiu al programelor cu cel puțin două continuări.

Din acest punct de vedere, frapantă este predilecția scriitorului pentru un număr de figuri literare „duble", între care mai ușor de identificat sînt *ironia*, *supralicitarea* și *oximoronul*.

Ca și *minciuna*, *ironia* presupune existența unei situații speciale de comunicare și de receptare, la care sînt invitate să participe mai multe persoane, pentru a alcătui împreună un anumit sistem. De aceea, prima distincție pe care trebuie să o facem privește raportul dintre *ironie* și *minciună*.

Să luăm cîteva exemple.

În septembrie 1881, consiliul de miniștri al partidului liberal oferă regelui o diplomă și medalia *bene merenti*, pentru forma literară și limba aleasă ce a întrebuințat în deosebitele sale discursuri. Dar într-o scrisoare din 1906, către Petre Missir, Caragiale face haz tocmai de propozițiunile caraghioase ale regelui, rostite cu prilejul unei vizite oficiale la *Moși :*

„[Se] Zice că d. Paraschivescu a dăruit principesei Elisabeta o păpușă extraordinară, care cîntă «Trăiască Regele !» și «Deșteaptă-te, Române !» și M. Sa Regele, cu cunoscutu-i zîmbet afabil, ar fi zis lui d. Paraschivescu că ar trebui «să se bună un daxa formal foarde mare de babuși, ca să se-ndemeieze aceasta industrie în țară ; să-ți fie dod babuși naționale !»“ [306]

Metafora cea mai expresivă a minciunii este probabil metafora împăratului gol din poveste, căruia curtenii îi declară inversul a ceea ce văd și gîndesc, întrecîndu-se în a descrie o vestimentație somptuoasă inexistentă. Căci cei care mint nu se mulțumesc să falsifice realitatea, ci o și exagerează pentru a fi crezuți.

Ca și hainele de fantezie din poveste, diploma și medalia *bene merenti* sînt *indici* sau *mărci* care semnalizează minciuna, prin caracterul lor exagerat. În același timp ele presupun o complicitate strînsă între cel care minte și cel care este mințit. Unul fără celălalt n-ar putea să existe, și în astfel de împrejurări, prezența unui al treilea reprezintă un obstacol supărător, care trebuie înlăturat. Cel care descifrează minciuna și o condamnă sau o ironizează, ca I. L. Caragiale în scrisoarea către Petre Missir, nu face parte din sistemul minciunii și opoziția sa, fie că se exprimă cu ajutorul textelor ficționale, fie că recurge la formula mai directă a textelor de întrebuințare, tinde să ia caracterul unui document.

Deși seamănă cu minciuna, *ironia* se caracterizează printr-un sistem de relații ceva mai complicat. Avînd ca termen opus *adevărul*, minciuna presupune existența a două tabere diferite, care după cum am văzut se exclud. Spre deosebire de minciună însă, ironia este un joc în trei.

Pornind de la dialogurile lui Socrate și de la modelul tradițional al comunicării *(emițător-mesaj-receptor)*, Harald Weinrich construiește, în *Lingvistica minciunii*, modelul ironiei, prin adăugarea unui al treilea interlocutor :

„Comunicările verbale care pornesc de la Socrate, se îndreaptă așadar în două direcții diferite,

ca și cum s-ar bifurca. Un lanț informațional se îndreaptă spre ascultătorul vizat, spunînd *Da*, în timp ce un al doilea lanț, concomitent, se îndreaptă spre un al treilea interlocutor, spunînd *Nu*. Acest ultim lanț este alcătuit din semnale ale ironiei. Codul lui este codul secret al celor înțelepți și de bună-credință. «Cine are urechi de auzit, să audă !»

Această situație descrisă, cu un vorbitor, un ascultător și un terț, reprezintă un model. Ea nu vrea să însemne că ironia este posibilă numai acolo unde o a treia persoană este fizic prezentă. Se poate întîmpla ca un al treilea să nu fie de față. Asta nu exclude ironia, acolo unde ea e necesară. Totuși, vorbitorul nu are voie să renunțe la semnalele ironiei, dacă nu vrea să se transforme într-un ipocrit. În această situație este rău că nu are cine să recepționeze semnalele. Rău, dar nu fără speranță." [307]

În sistemul ironiei, cel de-al treilea participant la discuție ar trebui să fie un „complice" sau un egal al vorbitorului, în timp ce ascultătorul abordat direct este privit ca „adversar".

Unul din principiile de organizare a literaturii lui Caragiale presupune tocmai existența virtuală a două categorii de mentalități, pe care le sugerează discursul autorului, și între care cititorul are de ales :

„Se poate glumi ?
Da și nu.
Se poate — cînd ai a face cu oameni sănătoși.
Nu se poate — cu oameni bolnavi.
Se poate — cu oameni veseli și bine dispuși.
Nu se poate — cu oameni posaci și mîhniți.
Se poate — cu oameni de spirit.
Nu se poate — cu oameni proști." [308]

Tocmai la aceste două mentalități, care reprezintă în cele din urmă două coduri, ajung sau nu *semnalele ironiei*, de natură *mimică*, de natură *tipografică*, *stilistică* sau *sintactică* [309].

De cele mai multe ori, *cititorul intenționat* este cel de-al treilea interlocutor al literaturii lui Caragiale și în funcție de el se realizează sau nu sistemul textelor ironice. Dar există cazuri în care ironia scriitorului se exercită și asupra lui. În felul acesta, ironia operează la Caragiale o dublă selecție : prin cel de-al doilea lanț comunicațional, în care sînt încadrate semnalele ironiei, dar și printr-o operațiune explicită de testare a cititorului, care este obligat să-și reexamineze propriul statut :

> „Ce puțini sunt aceia cari, înțelegînd ce le trebuie, știu ce marfă să ceară și sunt în stare s-o prețuiască ! Și nu mă-ndoiesc că dintre acei puțini ești și dumneata, cititorule." [310]

Cel mai spectaculos exemplu de acest fel îl reprezintă, desigur, *„aporia cititorilor"*, din *Moftul român*, care împinge testul la limită, amestecînd la infinit cele două roluri principale de interlocutori din sistemul de trei parteneri al ironiei, rolul cititorului „rău" și rolul cititorului „bun" :

> „Să nu se supere mulțimea *imensă* a cititorilor noștri dacă suntem sinceri și le spunem că, după succesul material pe care ni-l asigură totalitatea lor, noi mai suspinăm încă după aprobarea deosibită a cîtorva inși anume — puțini, din nenorocire, dar dintre aceștia dumneata, care citești acum aceste rînduri, desigur faci parte." [311]

Pe de altă parte, în cariera literară a lui Caragiale, la nivelul întregii sale activități, cel de-al treilea interlocutor, capabil să descifreze lanțul semnalelor ironice și să-i „arbitreze" textele a lipsit de cele mai multe ori, lăsîndu-l pe scriitor singur cu „adversarii". Analiza întreprinsă de D. Sturdza la Academie, în 1891, este un caz tipic de lectură rudimentară, în care un cititor incompetent ia drept *„da"* ceea ce în realitate semnifică *„nu"*, ignorînd structura ironică sau comică a textelor. Așa se explică faptul că, între scriitorii noștri clasici, Caragiale este cel care a fost constrîns să folosească de cele mai

multe ori figura modestiei exagerate și să vorbească despre *„slabele"* sale încercări, despre *„micul său nume"* sau despre întreaga sa viață *„pierdută cu fleacuri de artă grosolană"*. În realitate, toate aceste formulări, care astăzi sună explicit ironic, au reprezentat modalități prin care un mare scriitor a trebuit să-și ascundă superioritatea spiritului și a operei personale, în spatele modestiei cuvintelor. Lectura atentă a tuturor acestor afirmații, ca de altfel și lectura întregii sale vieți, arată că alături de un Caragiale care *scrie* și *vorbește*, există un Caragiale care *sugerează*, modul acesta de a fi ilustrînd condiția oamenilor care, știind mai multe decît pot spune, reușesc să găsească în cele din urmă formula de a spune tot ce știu.

La nivelul textelor, locul privilegiat al ironiilor lui Caragiale îl reprezintă *începutul* și titlurile, gen *Om cu noroc !*, *Amici*, *Mici economii...*, *Un artist*. Aici este concentrată în general cantitatea cea mai mare de informație ironică, pe care ar fi suficient să o răsturnăm, pentru a ajunge la tîlcul implicit al textelor :

> „Mi s-a-ntîmplat să pierz un amic, un bun amic, și nu mă pot căi îndestul de această nereparabilă pierdere..." [312]

Uneori, premiza ironică este reluată în final, în condiții neechivoce de lectură, după parcurgerea unui anumit traseu :

> „Ah ! cît de rău îmi pare ! am pierdut un atît de bun amic !..." [313]

Între aceste două puncte fixe ale textului, scriitorul introduce un număr de elemente edificatoare, care ne ajută să interpretăm corect întregul text.

În *Five o'clock*, după premiza despre care nu putem ști de la început că este ironică (*„Îmi place* [...] *să stau de vorbă cu damele din lumea mare."*), urmează un număr de întîmplări și de amănunte (drăcuielile și argoul, mitocănia supărătoare a cucoanelor și precipitarea agresivă din final), care ne indică sensul adevărat al primului enunț.

În același timp, fragmentele cu aspect neutru, la prima vedere, se dovedesc a fi suspecte în măsura în care sînt însoțite de diferitele tipuri de semnale ale ironiei, suspensia și semnele de exclamare din titluri, tiparul cursiv, repetiția unor calificative insinuante, exagerarea sau semnele citării.

Față de această „variantă normală" a textelor ironice, Caragiale mai utilizează curent încă două formule : prima în care traseul ironic este foarte scurt și premiza este numaidecît răsturnată (*„Fizionomia marginii Bucureștilor și a satelor e foarte originală. // Mai întîi de la barieră dai de o murdărie vrednică de cei mai originali africani..."* [314]), a doua în care lanțului ironic nu i se mai opune nimic, cititorul avînd obligația să-l descifreze „de unul singur", în măsura în care este în posesia sistemului general de lectură al literaturii lui Caragiale. În această categorie se află textele în fața cărora **ezităm** dacă să le considerăm sau nu ironice, *Un artist, Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX, O vizită la castelul „Iulia Hasdeu"* sau nota de prezentare a nuvelei *Micuța (O carte rară)*[315].

Cele mai neașteptate cazuri care decurg din insistența cu care scriitorul utilizează ironia sînt situațiile în care autorul se simte obligat să elimine posibilitatea unei receptări false, în virtutea unui sistem de lectură deja constituit. Atunci el anulează printr-un demers explicit tot ceea ce ar putea fi interpretat ca semnal al ironiei, atrăgîndu-ne atenția că ne aflăm în fața unui enunț „normal" :

> „...stam singur după perdelele unei ferestre, pitit într-adins în întuneric, pentru a scăpa un moment de persecuția unui drăcușor de cincisprezece ani și a-mi culege mințile.
>
> Înțelege bine cititorul că, nu în ironie, numesc pe domnișoara Nina «un drăcușor» : la grandiosul bal, ea venise costumată așa, ca s-adeverească zicătoarea că puiul, și de drac, e frumos..." [316]

sau

„Stimate d-le Doctor, cînd o damă este zaifă după troahnă, cum este Frau Doctor, i se recomandă de autoritățile medicale (și lucrul a fost probat pînă la evidență de Frau Director) să facă următoarea cură : ia în fiecare zi de două ori, cu o jumătate de ceas înainte de prînzuri, un pahar ca de 250 grame *de bere Porter* cu un gălbenuș de ou proaspăt. Bate bine gălbenușul cu puțin zahăr (căci berea Porter e prea amară), toarnă binișor berea d-asupra și amestecă ; lasă să treacă puțin spuma și dă frumușel pe gît. Băutura aceasta este cam capitoasă ; asta nu face nimica ; dama mănîncă bine și-i trage apoi o bună moțăială. În trei-patru zile se constată cu siguranță o vădită întremare și bună dispoziție. Încă o dată, nu credeți că glumesc — Didinii, după o teribilă influență în urma căreia nu se putea ține pe picioare, i-a recomandat doctorul Wulsten cura asta, care i-a făcut un bine vădit în două zile-trei." [317]

și

„Stimate Domnule Doctor, [...]
ce e cu Costică, care pînă acuma nu s-a arătat pe aici : tot la Sassnitz stăruie, ori a sburat peste Berlin cătră miazăzi ? Dacă-i așa, lucru regretabil pentru mine, scrieți-le că în împrejurimile Abazziei s-au ivit rechini — fără nici o glumă — cari au jertfit pînă acuma pescari și înnotători destui."[318]

În toate aceste cazuri, scriitorul are de luptat cu propria sa reputație sau cu orizontul de așteptare al cititorilor, care s-au obișnuit să vadă în el în primul rînd un ironist.

Spre deosebire de ironie, care se plasează de cele mai multe ori la *începutul* textelor, *supralicitarea* este un procedeu *de final.* Aici intră atît manevrele compoziționale care țin de structura mare a textelor, cît și figurile mai mici ale insistenței, de tipul *pleonasmului.*

Cea mai obișnuită situație este aceea în care un text este prevăzut cu un prim final, care dezamorsează numai în aparență acțiunea, pentru ca în continuare să intervină un al doilea final, creator de încordare și de surpriză. Tehnica aceasta este împrumutată din practica povestitorului de anecdote și a fost utilizată de mai multe ori de Caragiale în amintirile sale de sufler.

Cel mai cunoscut exemplu de supralicitare a finalului este cel din *Noaptea furtunoasă* unde, după deznodămînt, apare un nou obstacol — legătura de gît a lui Chiriac. Dar finalurile sînt supralicitate și în *Cănuță om sucit*, unde moartea eroului este urmată de parastasul de șapte ani, surprinzător prin ceea ce relevă, sau în schița *O zi solemnă*, în care primarul Leonida Condeescu nu se mulțumește cu faptul că trenul expres București—Berlin oprește la insistențele sale și în Mizil, și aleargă la C.F.R. pentru a obține noile tăbliță cu inscripția : **„Berlin-Bucarest via Breslau-Midil**, *și, viceversa :* **Bucarest-Berlin via Midil-Breslau.“**

Și mai frecvente la Caragiale sînt supralicitările pe porțiuni mici, de unde rezultă combinații lexicale superioare din toate punctele de vedere jocurilor de cuvinte, în măsura în care provoacă o surpriză de natură logică și chiar o reconsiderare a semnificației întregului fragment. Despre unchiul său Iorgu Caragiali, dramaturgul își amintește că ar fi ieșit din școala de muzică a cadeților, *„adică jumătate ieșise și trei sferturi fusese dat afară“*, o sculptură de St. Marceaux are *„cărnuri foarte prea bogate și culcată cu spatele foarte prea sus“*, un bătrîn negustor din *Partea poetului* e *„cam prea foarte vesel“* și solistul din *Lucia de Lamermoor*, *„prea foarte slăbuț“*.

Cînd sînt integrate în sistemul narativ al povestitorului, supralicitările de tipul acesta au o funcție ironică sau trimit spre un joc logic surprinzător. La nivelul personajelor, ele au de obicei aspect pleonastic, indicînd incultura sau o stare de spirit deosebită, ca în cazul Vetei, din *Noaptea furtunoasă*, care dorind să se exprime „la nivelul“ lui Rică, declară că bărbatul ei, suferind grav de gelozie, *„e în stare a fi capabil“* de crimă. Tot în *Noaptea furtunoasă*, Ipingescu *„aprobă pozitiv“*

afirmațiile lui Jupîn Dumitrache și Zița, înspăimîntată că și-ar putea pierde curtezanul, exclamă patetic : *„Vai de mine ! monșerul meu ! mi-l omoară !“* La fel Mișu, din monologul *1 Aprilie*, este *„laș și n-are curaj“*, iar la identificarea mortului din Cișmigiu se prezintă și *„măsa lui Mitică“*.

O supralicitare spectaculoasă, care angajează orgoliul scriitorului, este cea dintr-o scrisoare către Mihail Dragomirescu *(„Nu ți se pare că prea mă lauzi ? — că mie nu mi se pare de loc“)* sau cea din considerațiile despre idealul de unitate al românilor :

> „...cine gîndește că are să scape de asta se amăgește ; căci de asta n-are să scape, decît poate atunci cînd Oltul și Mureșul or să pornească a curge d-a-ndăratele de la vale la deal către munții Ciucului, de unde izvorăsc din același sîn adînc — și nici atunci !“ [319]

Procedeul la care literatura și chiar cariera lui Caragiale revin cel mai des este *oximoronul*, care implică în cazul acesta nu numai un calcul lingvistic sau logic, dar și unul existențial [320].

În nuvela *La hanul lui Mînjoală*, la un moment dat *se luminează a ploaie*, ziarul *Revolta Națională*, din schița *Reportaj*, se poartă cu mănuși cu un anumit bărbat de stat, și *îl maltratează cu zahăr și cu apă de trandafir*, iar amicul Costică, din schița *Cam tîrziu*, practică la munte *„agricultură de fîn și prune“*. În schița *Antologie*, un soț scăpat de sub supravegherea soției face *„cură de șampanie la Lăptărie“*, simigiul din *Baioneta inteligentă* pisează *„covrigi uscați pentru bogaci-sadea proaspăt“*, iar în articolul [*Publicul Teatrului Național*], o cucoană parvenită învață *„a scrie și citi românește și franțuzește, de la o guvernantă belgiancă“*.

În piesele de teatru, Leonida îi spune Efimiței *domnule* și Efimița îi răspunde cu *soro*, Pristanda rostește cunoscuta replică *„curat murdar“* și Cațavencu, învinsul partidei lui Trahanache, declamă la sfîrșitul *Scrisorii pierdute : „Fraților ! După lupte seculare, care au*

durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat!"

În parodia *O soacră*, Liza îi declară lui Furtunescu că seamănă *„cu un englez de la Viena"*, Peruzeanu îl prezintă Fifinei drept *„proprietar român și căpitan englez"*, iar în *Noaptea furtunoasă*, Țircădău n-o mai *maltratează* pe Zița nici *„măcar cu o vorbă bună"*.

În fine, *doamna abracadabrantă* din sceneta *Începem*, care reprezintă, după cum am văzut, o metaforă a *publicului*, poate fi, în același timp, *mahalagioaică* și *aristocrată*, *caprițioasă* și *statornică* sau *primitivă* și *ultra-rafinată*.

Din **scrisorile de la Berlin, semnate de două ori** *„un marinar călare"*, aflăm că generalul Lahovari a murit în urma unei operații care *„a reușit perfect"* sau că la alegerile din 1908, Delavrancea e *„cand'dat conservator al partidului lib'ral"*, calitate în care *„a ținut pe malurile Milcovului,* **o conferență despre Doină**, *dinaintea alegătorilor putneni."*

Observațiile meteorologice sînt consemnate și ele în acest mod paradoxal, ca pentru a se face haz de necaz: *„dogorește a umed și a frig"*, *„vremea-i tare bună, numai atîta că ploaie cîtu-i dzîua"* sau *„vremea e* **oribil** *de frumoasă"*.

Adesea, **termenii oximoronului** intră la Caragiale într-o combinație mai rafinată, de tipul *aporiei*, unde precumpănitor este exercițiul logic, foarte gustat de scriitor : *„sunt mai mult Mama decît Tata operelor mele, al cărora «fiu» sunt"* sau *„Cheful mi-e mai întunecat ca vremea, care mai întunecată nu se poate"*.

De cîteva ori, aporia este utilizată ca variantă minimală de joc, de la care se poate porni pentru a obține un context narativ mai larg.

Astfel, în *Poveste de contrabandă*, după o premiză teoretică în care sînt enunțate două aporii simple, numite de Caragiale *„culmi"* (aporia obuzului și a cuirasei și aporia vameșului și a contrabandistului), scriitorul dezvoltă o scurtă narațiune spectaculoasă, în care un *„negustor cinstit"* face pe *„spionul fiscal"*, pentru a putea practica cu succes contrabanda.

La fel, în *Logica baroului*, un avocat și ucenicul său încheie un asemenea contract, încît ajung în situația de *a pierde* și de *a cîștiga*, „*și dacă ar cîștiga și dacă ar pierde.*“ [321]

Tot pe structura oximoronului sînt construite și *portretele false* și *cazurile de deghizare (escrocul-gentleman* din *Identitate*, procurorul din *Boris Sarafoff*, bătrîna vrăjitoare și Prichindel din *Calul Dracului*, califul Harun-al-Rașid, din *Abu-Hasan*, „*îmbrăcat tiptil*“) sau descrierile amănunțite de *costumație*, la capătul cărora personajul respectiv este de fapt „dezbrăcat“. În această situație se află Mița Georgescu, din *Tren de plăcere*, sau institutorul Tiberiu Bumbeș, din *Premiul întîi* :

> „Tînărul institutor poartă o redingotă foarte lungă-n poale ; în schimb, pantalonii tot negri sunt destul de scurți ; jiletca albă deschisă ; o fundă mare *rose-pâle* la gît, ale cărei căpătîie fîlfîie la fiecare mișcare pe manișca egretie ca porțolanul ; în picioare pantofi galbeni și ciorapi *crême* ; în mîini mănuși *gris-perle* ; o pălăriuță canotieră de paie de deosebite fețe, cu panglica *ecoseză* asortată și umbrelă cenușie de soare.“ [322]

În ciuda aparențelor de eleganță, pe care le sugerează mai ales cuvintele tipărite cu caractere cursive (dar care în realitate sînt *semnale ale ironiei*), costumul acesta, cu contrastele lui de proporții și de culoare, reprezintă în esență o expresie a lipsei de gust, și principiul său de organizare este identic cu cel care face posibil ca *stilul trivial* să se întîlnească cu *stilul clasic*, în modul în care Mariu Chicoș Rostogan recită în fața elevilor săi o poezie filozofică de Schiller :

> „*Aignem ist ghi visenșaft, ghi hohe, ghi himlișe Ghiotin...* măgarilor ! *ghem anghern, ghi tiuhtighe Kuh...* boilor ! *ghi in mit Butern fersorct...* porcilor !“ [323]

De altfel, stilul în care vorbesc unele personaje (calfa lui Nae Girimea sau cucoana din *25 de minute...*),

reușind să treacă, pe parcursul unei singure fraze, de la *dumneavoastră* la *tu*, indică și el existența unei legi particulare care, guvernînd universul literaturii lui Caragiale, permite să se stabilească o legătură foarte rapidă între *sublim* și *trivial* :

> „— Am auzit, dragă — zice Doamnei nevasta directorului — că ați fostără cam bolnăvioară ! [...] Dar acu te-ai făcut bine... Se vede... Fie că frumoasă ești! Să nu-ți fie de deochi! Să trăiești!..." [324]

În orice caz, ori de cîte ori Caragiale ne oferă un „plus" de informații și se arată insistent în descrierea portretelor sau a costumelor personajelor, cu care altfel este destul de zgîrcit, rezultatul trebuie privit „cu circumspecție", pentru că de cele mai multe ori el trimite spre un sens opus celui aparent.

Nu este exagerat deci să afirmăm că, la un nivel mai înalt de generalitate, *oximoronul* poate fi privit ca cel mai important criteriu de organizare a textelor și chiar a carierei lui Caragiale. Oferta multiplă din teatru sau din schițe, amestecul formelor literare și, în general, succesiunea de mutări alternative, pe plan politic sau literar, implică aceeași dialectică a termenilor opuși, pe care fatalitatea și istoria i-au constrîns să se întîlnească și să se înțeleagă în contextul unei singure opere sau în structura aceluiași personaj.

La mijlocul secolului trecut, un scriitor considerat de obicei superficial, Vasile Alecsandri, a formulat eseistic, în *Iașii în 1844* sau în *Balta-Albă*, tema contrastelor care coexistă într-o singură structură, aducînd în sprijinul tezei sale exemple foarte convingătoare de la nivelul modei, al arhitecturii sau al educației societății românești. Ideea revine la același scriitor, în prefața operelor lui C. Negruzzi, sau la Ion Ghica, în *Scrisorile* către V. Alecsandri. Cu timpul, această observație s-a dovedit a fi una din temele de referință ale culturii și istoriei noastre, Caragiale fiind cel care a reușit să-i dea cea mai desăvîrșită și totodată cea mai dramatică expresie, la nivelul operei și al întregii sale activități.

15. JOCURI CU MAI MULTE STRATEGII

„Îi știam. Erau cei doi consilieri intimi ai mei, cari nu mă părăsesc nici un pas, nici o clipă, nici ziua, nici noaptea, nici deștept, nici în somn. Îi cunosc bine pe amîndoi, mai bine de cum mă cunosc ei pe mine. Eu sunt sigur de caracterul lor ; ei nu se pot niciodată bizui pe al meu. De cîte ori nu i-am amăgit, urmînd, cu toată povața stărnitoare a unuia — pe care mă prefăceam că o ascult cu tot interesul — îndemnul celuilalt. Dar e și vina lor : unul mă trage la dreapta, altul la stînga ; cînd unul îmi zice da, altul îmi zice ba, așa că eu, sau trebuie să stau pe loc, așteptînd în zadar o împăcare a lor imposibilă, sau trebuie numai decît să urmez pe unul, și astfel să contrariez pe celălalt. Însă, ce e regretabil pentru mine, e că totdeauna, după ce am urmat pe unul departe pe o cărare, cînd mă uit înapoi, mă căiesc că n-am urmat povața celuilalt.“

I. L. Caragiale, Între două povețe... **(1897).**

Colaborarea dintre teoria (matematică) a jocului și științele sociale s-a dovedit a fi deosebit de productivă, cu rezultate spectaculoase mai ales în direcția înțelegerii fenomenului manipulării grupurilor umane [325]. Diplomația, arta dirijării conflictelor militare, luptele de gherilă sau scenariile viitorologice utilizează cu succes tehnici ale teoriei jocurilor, pentru a aprecia șansele

de cîştig, pentru a realiza coaliţii sau pentru a reduce la un minim acceptabil, pierderile pe care urmăreşte să le provoace un adversar.

În *Structura textului artistic,* Lotman atrage atenţia asupra valorii modelatoare pe care o poate avea jocul, în măsura în care o situaţie fictivă înlocuieşte o situaţie reală primejdioasă (inclusiv moartea). În cadrul exerciţiului de „atac transversal", al lui Suvorov, în care două şiruri de combatanţi, unul de cavalerie şi celălalt de infanterişti, se deplasează în ritm susţinut, încercînd să se străpungă reciproc, o conjunctură de luptă primejdioasă este transformată într-un joc militar, avînd ca rezultat învingerea fricii şi realizarea unui *„model emoţional al victoriei."*[326]

Pentru a pregăti atacul de la Pearl Harbor, împotriva Statelor Unite, japonezii au organizat un joc politic şi militar, la care au participat mai multe persoane, cu sarcina de a reproduce atitudinea şi reacţiile probabile a douăsprezece ţări şi, din memoriile generalului Erich von Manstein, rezultă că acelaşi lucru l-au făcut nemţii, încă din 1929, cînd şi-au pus problema unui conflict militar cu Polonia.

În literatură, celebrul eseu al lui E. A. Poe, *Filozofia compoziţiei,* poate fi considerat ca un joc de programare a textelor artistice, în vederea obţinerii unui efect premeditat, printr-o serie de decizii succesive atent calculate.

Cunoscut este şi cazul lui Şklovski, care a comparat piesele de teatru cu jocul de şah şi romanul de aventuri sau momentele de întîrziere şi de anticipare dintr-o naraţiune, cu unele jocuri de societate, în care se avansează un număr de pătrăţele, pe o tablă de joc, conform cifrelor obţinute prin aruncarea unor zaruri. Uneori, jucătorul poate fi împins înainte de indicaţiile întîlnite pe parcurs, alteori el este obligat să se întoarcă, exact ca în *Testamentul unui excentric,* de Jules Verne[327].

Este uşor de observat că sugestiile pe care le oferă teoria jocului pot fi utilizate mai ales în cazul unui anumit tip de text, în care un *mediator* activ conduce în chip vizibil jocul şi urmăreşte cu fermitate un anu-

mit țel. De asemenea, teoria jocului poate fi aplicată la speciile cu un grad înalt de convenționalitate, ca în cazul teatrului de exemplu, unde dramaturgul trebuie să facă față unui sistem aproape rigid de reguli, să rezolve o anumită problemă, într-un spațiu redus și într-un anumit interval de timp, cu un număr relativ limitat de personaje, așa încît scena să fie populată în chip mulțumitor, printr-un sistem plauzibil al ieșirilor și al intrărilor și după un plan în care toate mișcările să se condiționeze reciproc.

Totuși, pînă unde poate fi împinsă analogia dintre structura unui joc și structura textului artistic și, mai ales, care este utilitatea stabilirii acestor analogii ?

După cum se știe, teoria jocului are în vedere procese de decizie, în situații de competiție sau de conflict. În cazul unui text literar se poate porni de la premiza că principala unitate de decizie este cititorul (sau spectatorul), care participă la un joc estetic, din perspectiva unui anumit context sociologic și cultural. Un punct de vedere asemănător este exprimat de Jiří Levý, care consideră procesele de creație sau de receptare literară ca pe niște procese de decizie, determinate de un număr de indicații definitorii și selective, în alegerea unei variante, dintr-o anumită paradigmă :

> „Crearea și interpretarea [operelor literare] sînt cazuri particulare ale problemelor de decizie, și anume probleme cu un singur participant, spre deosebire de jocurile cu cel puțin doi participanți."[328]

Gradul de participare la un joc este determinat de *miza* jocului și de mărimea și calitatea informațiilor pe care cititorul le deține și care i se oferă. *Informațiile de joc*, care se referă la *program* sau la *sistemul de reguli*, nu trebuiesc confundate cu informațiile propriu-zise care, pentru unele jocuri literare (romanul polițist și de aventuri), devin chiar miza jocului.

În funcție de toate aceste elemente, un cititor (spectator) poate alege între a rîde sau nu, între a fi de partea naratorului sau de partea unui anumit personaj,

în dauna celorlalte şi, în cele din urmă, între a accepta sau respinge un text şi un autor.

În cadrul acestei situaţii generale de joc, fiecare acţiune a celui care construieşte textul poate fi descrisă şi analizată ca o *mutare,* prin care se urmăreşte aducerea cititorului, în situaţia de a lua o decizie de un anumit fel. Tipic pentru jocurile literare este faptul că toate mutările pe care le face cititorul sînt revocabile, el putînd să aleagă între mai multe strategii şi să revină la mutări iniţial ignorate, dar pe care textul i le ţine la dispoziţie, chiar şi după ce prima lectură s-a încheiat. Toate mutările efectuate de un cititor sînt cuprinse în instrucţiunile textului, în sistemul personal al normelor culturale ale acelui cititor şi în sistemul de norme al unei epoci. Din combinarea acestor serii de mutări posibile rezultă, atît pentru text, cît şi pentru lectură, jocuri care ţin de estetica identităţii, a opoziţiei sau de mai multe tipuri de estetici, ca în cazul textelor cu ofertă de participare multiplă. De aceea, problema aparent mai complicată a *regulilor de joc* poate fi rezolvată prin examinarea tuturor acestor sisteme, operaţiune care revine în egală măsură pragmaticii şi analizei formale de tip structuralist.

În sfîrşit, o ultimă serie de probleme se ridică în legătură cu semnificaţia sau *miza* unui joc literar.

În cazul jocului de şah, rezultatele posibile sînt victoria, înfrîngerea sau remiza ; în competiţiile sportive, performanţa, în „dauna" celorlalţi jucători ; în politică, puterea, prestigiul, banii etc. Dar în cazul jocurilor literare ?

Şi de data aceasta este necesar să pornim de la distincţia dintre *autor* şi *cititor,* ca unităţi de joc care pot avea interese diferite. După Lotman, cititorul e interesat să decodifice o informaţie cît mai repede şi cu un efort cît mai mic. Dimpotrivă, autorul poate fi interesat să complice structurile textului şi să sporească gradul de dificultate al înţelegerii lor. La fel, cititorul obişnuit preferă ca personajele să fie concepute după o schemă maniheică *(bun/rău, alb/negru),* în timp ce autorul are tendinţa să le complice [329].

Pornind de la tipul acesta de relații și de la premiza că valoarea unei informații depinde de numărul celor pe care ea îi interesează și de dificultatea cu care se poate ajunge la ea, un cercetător german a încercat să analizeze jocul de manipulare a cititorului, în povestirile lui Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* [330].

În al doilea rînd, pe autor îl pot interesa, desigur, banii, succesul literar și uneori chiar puterea și, de fapt, în acest sens, orice scriitor profesionist produce texte care pentru cititor sînt jocuri de amuzament, de manipulare sau de modelare, iar pentru el, jocuri de supraviețuire umană. Nici un cititor nu trăiește din cărțile pe care le citește sau le consumă, în timp ce un scriitor profesionist ar trebui să ajungă, ca rezultat al activității sale, tocmai la acest statut.

Prima concluzie importantă ar fi deci aceea că jocurile literare nu pot fi asimilate unor jocuri cu sume zero, în care ceea ce cîștigă un individ este egal cu ceea ce pierde altul. Dar această concluzie n-ar trebui să ne împiedice să căutăm locul în care interesele autorului și ale cititorului se întîlnesc, făcînd posibilă desfășurarea jocului.

Referindu-se la *miza autorului*, într-un moment în care a fost acuzat că ar urmări prin reeditarea operelor sale doar interese pecuniare, Marin Preda a răspuns printr-o rezolvare exemplară a acestei probleme, făcînd din scriitor un partener de joc al cititorului și arătînd că, de fapt, tocmai *banul* poate fi cel care îl îndepărtează pe scriitorul adevărat de un cititor adevărat :

> „Există scriitori care au dorit în viața lor să aibă mulți bani, Balzac de pildă, care plănuia să facă o avere cu cărțile lui. Dostoievski de asemeni a fost obsedat de cîștigarea unor mari sume de bani care l-ar fi scăpat de penibila situație materială în care se pusese semnînd imprudent niște polițe și își punea mari speranțe că din scris va scăpa de ele. Se cunosc aventurile lui dramatice la ruletă, pe care a frecventat-o timp de aproape zece ani, cărțile neaducîndu-i sumele dorite. Și așa mai departe... În

realitate însă nici un scriitor bun nu scrie pentru bani, chiar dacă are în sine dorința fierbinte s-o facă. Această dorință cel mult poate să-l însoțească pînă în clipa cînd pune mîna pe condei și începe să scrie și să reapară după ce a terminat. Scriitorul care nu uită însă în timp ce scrie această dorință, nu e scriitor adevărat." [331]

Dar cititorul ?

Există suficiente mărturii ale unor oameni care susțin că și-au schimbat viața după lectura unei anumite cărți și a devenit un loc comun citarea exemplului sinuciderilor pe care le-ar fi provocat romanul lui Goethe, *Suferințele tînărului Werther*. Dar în general, nu aceasta este miza unui joc literar și, din păcate, nu cei care ar trebui cu adevărat să se schimbe se lasă influențați de cărți. Pe de altă parte, un cititor care se comportă ca jucătorul lui Șklovski, se va strădui, ca și în cazul jocurilor de societate, să ajungă cît mai repede la *sfîrșit*, și sînt foarte mulți cei pentru care lectura se reduce la atîta. Din acest motiv, nu numai copiii, dar și unii adulți, obișnuiesc ca atunci cînd citesc un roman să sară peste anumite pasaje (ca în jocurile cu obstacole) sau să arunce o privire indiscretă la *„sfîrșit"*. Cazul „ideal" al acestui tip de lectură rapidă îl reprezintă *banda desenată* (sau *foto-romanul)*, din care aproape toate elementele narative au dispărut și care a transformat textul într-un sistem de pătrățele, în care se avansează foarte repede, de la stînga la dreapta și de sus în jos. Dar este evident că importanța unui joc literar trebuie căutată în ceea ce se întîmplă cu cititorul *pe parcursul lecturii*, și că putem considera drept rezultat final modul de valutare a unui text, conform instrucțiunilor pe care le dă autorul, sau împotriva acestora, în raport cu un sistem mai larg de norme culturale și sociale și într-un moment istoric anumit.

Cu cuvintele lui Lotman :

„În momentul în care ascultătorul a receptat o anumită parte a textului, el își «construiește», por-

nind de aici, un întreg. «Mutarea» următoare a autorului poate confirma această presupunere, făcînd inutil restul lecturii (cel puțin din punct de vedere al normelor estetice de azi), sau poate infirma presupunerea, reclamînd de la receptor o nouă construcție. Și activitatea aceasta continuă pînă în momentul în care autorul «a învins» experiența artistică anterioară, normele estetice și prejudecățile receptorului și i-a impus propriul său model al lumii și modul său de a înțelege structura realității. Acest moment coincide cu sfîrșitul operei de artă și se poate produce mai devreme decît finalul textului, de exemplu atunci cînd autorul utilizează un model-clișeu, la care receptorul se raliază încă de la începutul operei." [332]

Utilitatea tuturor acestor observații ar trebui verificată în direcția posibilității de a înțelege mai exact modul în care este construit un text literar și de a identifica, pe această cale, programe specifice sau preferențiale pentru un anumit scriitor.

În cazul lui Caragiale se poate vorbi de existența a cel puțin trei categorii de jocuri, cu grade de generalitate și semnificație diferite : jocurile propriu-zise, jocurile textuale și jocurile propriei sale cariere literare sau politice.

În prima categorie intră pasiunea personajelor din literatura lui Caragiale pentru jocurile de noroc, cît mai simple cu putință și cu rezultat imediat.

În preziua alegerilor din *Scrisoarea pierdută*, dăscălimea joacă *stos* la d. Nae Cațavencu, Trahanache joacă regulat *preferanță* cu Joițica și cu Tipătescu, iar la Acrivița, din *Kir Ianulea*, se joacă *otusbir*, *ghiordum*, *„ba și stos"*, pînă cînd Ianulea se ruinează. În povestirea *La conac*, un tînăr ageamiu pierde o mare sumă de bani tot la *stos*, și este pe punctul de a comite, din această pricină, o crimă.

Suspecte sînt în toate aceste cazuri absența jocurilor de inteligență și frecvența cu care se trișează, în vederea obținerii unui cîștig rapid. În *D-ale Carnavalului* de exemplu, Ipistatul pune de mai multe ori în joc ace-

lași obiect *(un portabac cu muzică)* și reușește de fiecare dată să și-l adjudece, iar Pampon, zis și *„Conțina cu 5 Fanți"*, nu se sfiește să-i explice volubil Miței, specialistă a pasențelor și a citirului în cărți, procedeul prin care reușește să-și *„radă"* adversarii mai puțin versați :

PAMPON

„...Am jucat la Podul Gîrlii conțina cu niște papugii pînă la șase az-dimineață... I-am ras...

MIȚA

Să nu te bucuri... Și eu cîștig la conțină, dar ce folos ! noroc la cărți, nenoroc la amor...

PAMPON

Aș ! la mine nu e noroc, e știință : îi iau la sigur... poate că să am o goană nebună, să pierz. Eu joc conțina oarbă cu fantele, și am eu merchezul meu. Bunioară, cărțile le țiu în stînga și joc cu dreapta ; am bătut cu fantele, pui cărțile bătute jos, și fantele la loc în mîna stîngă, pentru altă ocazie... Az-noapte i-am stins..." [333]

Ca excepție reprobabilă, încercarea de a trișa poate fi luată în calcul de orice jucător. Dar cînd procedeul acesta devine regula principală a jocului, atunci competiția este în întregime falsă și, în definitiv, tocmai acest lucru se petrece în *Scrisoarea pierdută* unde, sub aparența unei întreceri politice, cu alegători și discursuri de la tribună, se desfășoară un joc ultimativ, bazat pe o tentativă de șantaj, în care cele două grupuri implicate se străduiesc să-și minimalizeze pierderile și, avînd granițe diferite de concesiune (Cațavencu și dăscălimea/ Trahanache, Zoe, Tipătescu și Farfuridi-Brînzovenescu), sînt în imposibilitatea de a realiza un compromis.

Un grup aparte îl reprezintă jocurile cu aparență sportivă, pe care urmează să le cîștige „cel mai tare".

Conspiratorii din *Boborul !*, în frunte cu polițaiul Stan Popescu, așteaptă semnalul de declanșare a „revoluției" pentru proclamarea republicii din Ploiești, jucînd, în salonul hotelului *Moldova*, jocul numit *la chilometru* :

„Ce însemnează *la chilometru* ? E un joc inocent, foarte puțin complicat — iată. Jucătorii, indiferent de numărul lor, se așează la o masă în colțul unui salon. Se aduce fiecăruia cîte o sticluță de vin. Încep să bea. Cînd unul și-a isprăvit porția, așază sticla goală pe jos, lîngă zid, în lungul salonului. A doua sticlă golită, o așază cu fundul în gîtul celei dintîia, și așa mai departe, pînă cînd șirul sticlelor ajunge la zidul din potrivă — *la chilometru*. Cel ce a ajuns mai întîi la chilometru a cîștigat partida — ceilalți trebuie să-i plătească sticlele băute, în proporție dreaptă cu numărul de sticle ce le lipsește lor pînă la țintă. Se înțelege, cînd jucătorii sunt toți de talie, se-ntîmplă să se joace o contra și adesea partida să fie remisă." [334]

O variantă primitivă a unui joc de urmărire și de captură, întru totul caracteristic pentru cei care-l practică, este *„darea în tărbacă"* a cîinilor, de către măturătorii de noapte din *Grand Hôtel „Victoria Română"* și, ca o parodie a unui exercițiu militar, de către voluntarii din *Baioneta inteligentă (Garda civică)*, ieșiți la parada Bobotezii, pe Podul Mogoșoaii :

„În același moment, s-aud venind din susul stradei niște huiduituri zguduitoare... Ce era ? Cine știe cine prinsese un cîine jigărit de mahala, îi legase o tinichea de coadă și-l aruncase în mijlocul stradei, să-l dea garda-n tărbacă, după o veche datină consacrată a acestei instituțiuni urbane. Apucat între cele două șiruri de bravi, cari aveau la spate cîte un zid de lume ; aiurit de huiduituri, de amenințările pușților și de loviturile tinichelii, nenorocitul animal fugea făcînd niște salturi nebunești și chelălăind în-

tr-un chip infernal, pe cînd garda şi publicul făceau un haz nespus." [335]

Pe structura jocurilor de urmărire şi de captură se întemeiază şi cîteva din comediile lui Caragiale.

În *Noaptea furtunoasă*, *„bagabontul"*, alias Rică Venturiano, este urmărit şi prins de grupul Dumitrache, Chiriac, Ipingescu, care porneşte de la premiza că se află pe urmele unui periculos atentator la onoarea de familist a negustorului din Dealul Spirii. De altfel, în această eroare şi în faptul că cel mai zelos urmăritor este Chiriac, autenticul vinovat de delictul care i se atribuie lui Rică, stă o bună parte din comicul piesei. Este ca şi cum într-un roman poliţist, în urmărirea criminalului s-ar lansa chiar criminalul !

În *D-ale Carnavalului*, aproape toate personajele se urmăresc reciproc sau încearcă să evite captura, dar printre ele Pampon, care a fost tist al vardiştilor de noapte din Ploieşti, face dovada unei neobişnuite vocaţii detective.

În 1885, cu ocazia primelor reprezentaţii ale piesei, un cronicar a afirmat că *afişul* textului ar fi mai interesant decît însăşi comedia, între altele şi pentru faptul că indicaţia iniţială, legată de numele lui Pampon *(ex-tist de vardişti)*, n-ar avea nici o legătură cu ceea ce întreprinde personajul pe parcursul celor trei acte. Dar de fapt, personajul acesta se comportă ca un veritabil detectiv comic, lansat în urmărirea unei victime, pe baza unor indicaţii foarte vagi.

Pe scurt, Pampon găseşte la amanta sa, Didina, un abonament cu ştampila *„Frizăriei model Nae Girimea"*, care i se pare suspect. Pornind de la acest prim indiciu, el obţine de la poliţie adresa prăvăliei şi îl supune pe Iordache, calfa lui d. Nae Girimea, unei veritabile anchete, încă din scena întîi a piesei.

Cu informaţiile obţinute de la Iordache, Pampon se lansează în căutarea unui prim suspect, Frichinescu, bănuit că i-ar fi vizitat amanta în lipsă, pentru a pierde la ea abonamentul, împreună cu o scrisoare de amor. Chiar dacă e vorba de o pistă falsă şi de un suspect nevinovat, după regula clasică a tuturor jocurilor de urmă-

rire, episodul acesta furnizează o primă probă elocventă a abilităților anchetatorului, căci spre deosebire de Girimea și de Iordache care, pornind tot de la un abonament de frizerie, desfășuraseră o investigație empirică, cu tibișirul pe pervazul ușii, Pampon dovedește „*contabilitatea dublă*" mijlocită de Frichinescu, printr-o „expertiză științifică", în urma unei analize de laborator : „*am fost cu biletul la o spițărie, am spus că aveam ceva scris pe el și s-a șters cu un fel de asenție, și că aș vrea să știu ce era scris... se poate ? și spițerii nu știu ce-a făcut, ce-a turnat pe bilet — mirosea a spirt de țiperig — și-n două minute a ieșit iar dungile la loc...* [...] *Le-am numărat : sunt cinzeci și cinci de dungi... Spițerul mișel ! l-am prins mai rău decît d. Nae : o să-i dau o curățenie... să-i rup șalele !...*" [336]

Întîlnirea cu Mița, din actul I, este pe punctul de a-l lansa pe Pampon pe cea de a doua pistă, adevărată, dar intervenția involuntară a lui Iordache deschide o nouă filieră falsă a anchetei, la capătul căreia se află un alt nevinovat, Crăcănel (*„Am pus mîna pe Bibicul ! Nu-l las nici mort ! nici mort !*" [337]).

După scena „deslușirilor" cu Crăcănel, din actul II, Pampon face o nouă deducție (*„Care va să zică este un Bibicul, care devine în chestie de traducere și pentru mine și pentru d-ta...*" [338]) și se concentrează asupra măștilor din bal : „*Îl găsesc eu, n-ai grije ; eu știu politica poliției.* [...] *Bibicul nostru e aici în bal... Didina mea este aici în bal...*" [339].

În fond, tocmai această cunoaștere amănunțită a metodelor de investigație ale poliției îl ajută pe Pampon să afle unde se găsește Didina : „*Didina mă înșeală cu Bibicul, cu amantul femeii ăleia* [Mița]. *Astă-seară, la cafenea, femeia aia mi-a lăsat un bilet ; i-am cunoscut slova, e slova din biletul către Bibicul. Îmi scrie să viu aici, unde amantul ei are întîlnire cu Didina. Nu se poate, zic eu ; Didina s-a dus la mătușică-sa. Merg degrabă acasă, Didina nu e ; la mătușică-sa, Didina nu e. Mă-ntorc acasă, chem slujnica, îi trag două perechi ca la poliție și pe urmă o supun la intrigatoriu. Spune că conița a plecat în costum polinez... Aici în bal este ! cu el !... cu Bibicul.*" [340]

Ca urmare a unui schimb de costume, la sfîrșitul actului II este prins și bătut Catindatul, al treilea suspect nevinovat, după Frichinescu și Crăcănel.

În sfîrșit, în actul al III-lea, la capătul unei urmăriri în trăsuri, detectivul improvizat ajunge la frizeria lui Girimea, unde se refugiaseră vinovații : „*Eu vă spui că sunt aici. Nu ne-am ținut noi după birja lor? Birja lor nu s-a oprit aici? Nu s-a-ntors înapoi? N-am oprit noi birjarul care-i adusese? Nu s-a-ntors el cu noi și ne-a arătat că aici i-a lăsat, pe doi bărbați și o damă?*“ [341].

Pătrunzînd prin efracție în prăvălia frizerului, Pampon adună ultimele probe : „*țilindrul*” fierbinte al lămpii (*„Vezi! vezi! e stinsă acuma de curînd : a stins-o adineaori cînd eram noi la ușe...*“ [342]) și masca de carnaval, uitată pe o masă : „*Sunt aici* **(examinînd masca.)** *Este scoasă acum de pe obraz... e caldă... e asudată!* **(o miroase tare.)** *Asta e masca Didinii! i cunosc mirosul... Să-i căutăm ; aici sunt...* **(miroase încă o dată tare masca.)** *A! a! data asta, Bibicule, nu mai scapi!*” [343].

Și totuși, în ciuda tuturor acestor probe, adunate cu suficientă trudă, Bibicul scapă. De ce? Pentru că la fel ca în toate jocurile de echipă, grupurile aflate în competiție urmăresc să-și minimalizeze pierderile și ajung la concluzia că ceea ce vor obține prin ignorarea realității este mai mult decît ceea ce le-ar reveni din recunoașterea ei.

După cum am văzut, în discuția cu Iancu Pampon, Mița evocă *norocul,* pe care teoria jocului îl include în noțiunea de *natură,* pentru a denumi toate evenimentele imposibil de anticipat cu precizie (catastrofele naturale, moartea unui personaj important, moștenirile etc.), dar care atunci cînd se produc pot juca un rol decisiv în desfășurarea unei „partide“.

În *Istoria contimporană a României,* Titu Maiorescu dă, după *Analele* lui Tacit, exemplul unei eclipse de lună, care a împiedicat declanșarea unei revolte militare, la începutul domniei lui Tiberius, și el însuși pune pe seama morții neașteptate a lui Lascăr Catargiu, eșecul politic al *junimiștilor,* la sfîrșitul secolului trecut.

Pe Caragiale l-a frapat cu siguranță ponderea mare pe care *natura,* ca jucător, o poate avea în viața indivi-

zilor și mai ales „cinismul" cu care aceasta intervine, atunci cînd te aștepți mai puțin. Hazardul, coincidențele și simetriile neașteptate, norocul și ghinionul joacă un rol important în numeroase din textele sale, sub cele mai neașteptate înfățișări.

În *Noaptea furtunoasă*, binagiul Dincă bate greșit numărul de la locuința negustorului Dumitrache și pune astfel în mișcare, fără să vrea, întregul mecanism al piesei.

În schița [*Om fără noroc*], atribuită lui Caragiale în 1912, naratorul primește oferta unei importante sume de bani, de care ar avea mare nevoie, dar cînd se deplasează a doua zi la domiciliul creditorului neașteptat, să-și ridice împrumutul, constată că acesta a murit [344]. Nu are dreptate păgubosul mucalit din *Claponul* să exclame : „*Sunt sigur că în ziua cînd m-aș hotărî să fac negustorie cu pălării, toți oamenii și-ar pierde capetele.*" ? ! [345]

Cazul cel mai spectaculos al unui joc împotriva naturii este cel din *Două loturi*, despre care Zarifopol își amintește că l-ar fi obsedat pe Caragiale :

> „Îmi spunea Caragiale că, în urma unei lungi desbateri cu niște prieteni, despre noroc și nenoroc, i-a dat în gînd această culme de nenoroc : să nemerești două bilete de loterie cum le-a nemerit domnul Lefter din poveste. Lui Caragiale îi plăcea să imagineze cazuri unde hazardul seamănă a voință răutăcioasă, cînd fatalitatea capătă fizionomie perfidă..." [346]

Într-adevăr, în „snoava populară" *Fără noroc*, publicată în 1897, în *Foaia interesantă*, cu un an înainte de apariția nuvelei *Două loturi*, un om cu trei țîțe face un pariu cu un individ antipatic, care se laudă că n-a pierdut niciodată vreo prinsoare, că împreună cu un popă, ales la întîmplare din asistență, are cinci țîțe :

> „— Nene, cu mulți ai făcut dumneata prinsori... faci una și cu mine ?

— Bucuros, răspunde străinul ; care ?

— Uite : eu mă prinz cu dumneata că părintele și cu mine avem la un loc cinci țîțe.

— Ei, aș !

— Te prinzi ?

— Mă prinz.

Și se și prind... Dar părintele de la stînga trage de mînecă pe omul fără noroc și-i șoptește la ureche :

— Taică, ai dumneata patru țîțe ?... c-aminteri, ai pierdut.

— Cum, părinte ?

— De, taică... Eu am numai una." [347]

Mult mai complexe sînt jocurile textuale cu cititorul, prin care trebuie să înțelegem în primul rînd o anumită organizare a distribuției informației, în vederea obținerii unui anumit efect.

Ceea ce impresionează de la început în literatura lui Caragiale este programarea amănunțită a tuturor elementelor textului și urmărirea lor insistentă, pînă la încheierea întregului joc. Despre această obligație a autorului de a nu lăsa neutilizate *accesoriile* dintr-o fabulă vorbea și Tomașevski, dînd ca exemplu *motivul pistolului,* din *Fata fără zestre,* de Ostrovski sau argumentația lui Cehov, care afirma că „*dacă la începutul povestirii se bate un cui în perete, la sfîrșitul ei eroul trebuie să se spînzure de cui.*" [348] La Caragiale, finalul din *Păcat...* este pregătit încă din prima parte a nuvelei, unde se introduce amănuntul bolii de inimă a preotului Niță. Pentru a nu complica deznodămîntul dramatic, în care, după cum se știe, Niță îi împușcă pe cei doi copii, soția preotului este eliminată din text, cu mult timp înainte de final, printr-un artificiu : „*Pe biata preoteasa Sultana a chemat-o Maica Domnului de-vreme...*" Dacă ne-am imagina supraviețuirea ei pînă la ultimul paragraf al nuvelei, atunci rezolvarea intrigii s-ar complica în mod considerabil. Rămîne cumnatul lui Niță, în legătură cu care autorul notează pe pagina finală a manuscrisului, cu un scrupul specific de dramaturg : „*Dar Cuțiteiu ?*"

În nuvela *Două loturi*, un exemplu excepțional de programare minuțioasă a detaliilor îl reprezintă „episodul" cratiței cu prune. Cînd comisarul și Lefter Popescu descind în cocioaba chivuțelor din Farfurigii, *„în sălița luminată de pălpăiala a cîțiva tăciuni de pe vatră, miroase strașnic a carne cu prune : o țigancă bătrînă pregătește de cină."* Ceva mai tîrziu, în timpul primului interogatoriu la fața locului, *„copila tremură ca varga lîngă vatră, unde prunele sfîrîie tare-n cratiță"*, iar după alt interval, cînd d-l Lefter *„răcnește îngrozitor"* : „— *Ce mi-ai făcut biletele ?"*, Țîca răspunde și ea răstit : *„Care belete ?* [...] ; *ș-apoi, schimbînd tonul, strigă tare către baba din sălită, în țigănește : «Săi, că se sfarojesc prunele de tot !»"* În fine, a doua zi, după interogatoriul violent de la poliție, Lefter ia pe cont propriu ancheta și, ajuns dis-de-dimineață la domiciliul chivuțelor, *„meditează un discurs bine simțit"*, pentru a reintra în posesia celor două lozuri :

„Deodată, se aude zgomot ușor în casă... În sfîrșit, s-au deșteptat... Musafirul se scoală-n picioare, tușește și pune mîna pe bordul pălăriei. În același moment, ușa se deschide și se arată-n prag chipul nețesălat al fetii :

— Haoleu, mamă ! săriți ! c-a venit hăla iar !

Femeile sar degrab :

— Iar ai venit, nebunule ? țipă Țîca.

— Ai venit iar la belete, ai ? urlă bătrîna.

Și, pînă să n-apuce d. Popescu să salute măcar, se pomenește fleașc ! drept în ochi, o strachină cu prune sleite :

— Na belete !" [349]

Există totuși momente care pot fi considerate fie ca erori de programare, fie ca puncte în care distribuția corectă a detaliilor a intrat în conflict cu nevoia de expresivitate, așa încît ceea ce poate fi penalizat ca eroare, la un anumit nivel al textului, devine fapt de coerență expresivă, la un nivel superior.

Un exemplu de acest tip poate fi întîlnit în comedia *O noapte furtunoasă*. Aici, Jupîn Dumitrache îi povestește amicului său, Ipingescu, despre aventura cu „*bagabontul*", de la *Iunion*, care a început cu două săptămîni în urmă, *de lăsata secului*. Apoi, Spiridon sosește cu o gazetă proaspăt cumpărată la prăvălia unei „*madame*" și, în scena a IV-a din actul I, urmează lectura articolului din *Vocea Patriotului Naționale*, cu *Prefațiunea* lui Rică Venturiano. Dar articolul este datat *15/27 Răpciune* și, se știe, *lăsata secului* se plasează în februarie sau în martie, cu aproape două luni înainte de Paște (sau, eventual, cu zece zile înainte de Crăciun), în timp ce *răpciune* este denumirea populară a lunii *septembric*. În același timp însă, *răpciune* face parte din nomenclatura calendaristică a ziarului *Românul*, și din cele douăsprezece denumiri populare ale lunilor anului, ea este cu siguranță cea mai caraghioasă, acesta fiind argumentul care a decis utilizarea ei.

Al doilea exemplu este ceva mai complicat.

În anul 1878, Caragiale a publicat în *Timpul* un articol foarte curios, îndreptat împotriva lui C. A. Rosetti și a „organelor guvernului" care, în comparație cu atitudinea rezervată a Bulgariei, dădeau dovadă de „*nedibăcie*" în relațiile cu Rusia, după războiul împotriva turcilor, din 1877—1878. Caragiale îl sfătuiește pe Rosetti ca atunci cînd va mai călători la Paris „*să se ducă la teatru să audă o piesă numită* **Călătoria d-lui Perișon**" [*Le Voyage de Monsieur Perrichon*, de Eugène Labiche]. Iată cum rezumă Caragiale această piesă :

> „D. Perișon este un burghez bogat și îngîmfat, care se hotărăște a face o călătorie în Elveția. El este însoțit de fiica sa, frumoasă firește și cu zestre. Doi tineri se iau după d. Perișon, hotărîți să cîștige inima d-rei Perișon și a părintelui său. Într-o excursiune, d. Perișon, cam bătrîn sau greoiu, este cît p-aci să alunece într-o prăpastie. Unul din tineri se aruncă după dînsul, îl scapă cu pericolul vieții, și se crede d-aci înainte sigur de a căpăta și pe frumoasa fată și zestrea mai frumoasă. Nu departe, ex-

cursioniștii noștri întîlnesc o mică groapă. Celalt tînăr se face că alunecă într-însa dînd țipete de spaimă. D. Perișon la rîndul său se aruncă și scapă sau crede că a scăpat pe al doilea aspirant.

Ce credeți că se întîmplă la urmă ? Pe cînd cu puțină dibăcie salvatorul nu face decît a repeta necontenit lui Perișon : *Te-am scăpat, îmi datorești viața,* celalt tînăr ia rolul mult mai plăcut pentru vanitatea bătrînului burghez, de om scăpat de dînsul. Unul îi aduce necontenit aminte că dînsul, Perișon, a făcut un act de curagiu și de devotament, pe cînd celalt nu-i înfățișează decît un neplăcut suvenir, un accident care l-a înspăimîntat și umilit. În cele din urmă, junele salvator se face așa de nesuferit, încît Perișon îl ia la goană și dă fata celui ce a fost destul de dibaci a deveni îndatoratul, iar nu îndatoritorul vanitosului burghez." [350]

Într-adevăr, doi tineri, Armand și Daniel, pretendenți la mîna d-rei Henriette Perrichon, îl însoțesc pe tatăl acesteia într-o excursie în Alpi. Armand salvează viața d-lui Perrichon, iar Daniel înscenează un accident pentru a da aceluiași personaj iluzia că este salvatorul său. Dar deși cel de-al doilea pretendent cîștigă simpatia d-lui Perrichon și este pe punctul de a obține mîna fetei sale, continuarea piesei nu confirmă versiunea pe care a construit-o Caragiale. Pentru că d-l Perrichon surprinde o discuție în care Daniel îi explică lui Armand trucul psihologic de care s-a folosit, și acordă mîna fetei tocmai salvatorului său.

Din motive pe care nu le putem cunoaște, Caragiale a anticipat finalul piesei în sensul așteptării create de începutul ei, iar C. A. Rosetti nu i-a urmat sfatul și nici n-a citit comedia lui Labiche, ratînd în felul acesta o polemică spectaculoasă. Ceea ce ne interesează pe noi este însă procedeul analizei *„mutărilor"* pe care le fac autorul și cititorul, căci unul dintre cele mai des utilizate mecanisme de programare a textelor lui Caragiale este cel bazat pe jocul cu sistemul de așteptare al cititorilor, printr-o ingenioasă distribuție a informației și avînd ca

rezultat crearea unui parcurs „dificil" de lectură, cu *„pătrățele"* din care sînt posibile mai multe *„continuări"* [351].

În schița *C.F.R.*, un individ pitoresc se întîlnește cu doi necunoscuți, Niță și Ghiță, la o berărie populară, și omite (ca din întîmplare) o singură informație din confidențele pe care le face, lăsînd celor doi ascultători impresia că stau de vorbă cu un naiv. Individul are o soție tînără și frumoasă, Mița, pe care o lasă să călătorească noaptea în tren, în *„cupeu separat"*, cu o *„frumusețe de băiat"*, căruia i se spune *„șeful"*. Pentru a-și informa cît mai „complet" ascultătorii, în legătură cu perechea din tren, povestitorul produce tot felul de amănunte și, ca argument decisiv, fotografiile celor doi tineri, într-adevăr foarte potriviți. Niță și Ghiță glumesc pe socoteala interlocutorului, îl întreabă dacă are copii și dacă „șeful" e însurat, însă după ce s-au amuzat copios, „naivul" le oferă o ultimă informație, care se dovedește a fi decisivă și care le provoacă o decepție profundă : „șeful" este fratele tinerei soții și, prin urmare, cumnatul povestitorului.

> „Apăi daca nu-i era frate bun, se putea ? Cum, adică ? era să las așa mîndrețe de femeie... noaptea... cu așa frumusețe de bărbat ?... în cupeu de servici !... *(face cu ochiul)* sepa'at, ca'va-s'zică !... *(rîde cu multă poftă)* știi că-mi place !" [352]

Avansînd pe o pistă falsă, Niță și Ghiță (și împreună cu ei, cititorii) s-au grăbit să interpreteze povestea interlocutorului lor ca pe o comunicare completă și, din această perspectivă, i-au atribuit un caracter picant. Ultima informație a anulat sensul acesta și, ceea ce este mai important, a răsturnat ierarhia personajelor, căci cel care se amuză pe socoteala altora se dovedește a fi tocmai personajul despre care am fost îndemnați tot timpul să credem că este un naiv.

Schema „învinsului" care devine „învingător" reapare într-o variantă mai complicată în schița *Ultima oră !...*, unde avem un „duel" foarte subtil între două sisteme de așteptare, la capătul căruia un gazetar mincinos este învins cu propriile sale arme. În această schiță există un

grup-martor sau un *arbitru* (ofițerul de la cazarma vînătorilor de munte, oamenii politici din parcul de la Sinaia), care confirmă sau infirmă corectitudinea celor două serii de informații. Dar alteori, martorii pot absenta, lăsîndu-ne să decidem, în funcție de alte criterii, modul de participare la un joc literar. Iată un exemplu.

În cazul textelor bazate pe tehnica ironiei, există întotdeauna două programe de joc, unul explicit și pozitiv *(antifraza)*, altul subtextual și negativ *(fraza)*, la care se ajunge prin răsturnarea unor semne din primul program. Operațiunea aceasta este facilitată de cele mai multe ori de existența unui sistem de reguli și de norme, la care aderă și cititorul și autorul, dar de la care eroii din text sînt excluși. În felul acesta, între autor și cititor ia naștere o legătură care în teoria jocului se numește *coaliție* sau *contract*, și care este îndreptată împotriva personajelor ironizate. Jocul acesta funcționează doar atîta timp cît funcționează și coaliția, pentru că altfel, programul inițial ironic își schimbă sensul sau se poate bloca.

În 1897, cînd este realizat reportajul *O vizită la castelul „Iulia Hasdeu"* sau în 1895, cînd moare Odobescu și Caragiale publică în *Gazeta poporului* un reportaj pe această temă, cu subtitluri de roman foileton, contractul dintre autor și cititor se putea întemeia pe lipsa de prestigiu definitiv al celor doi scriitori, încă neclasicizați. Pentru acest motiv este foarte probabil ca ambele reportaje să fi fost inițial exclusiv ironice, ca și gestul reproducerii nuvelei *Micuța („nostima* **Micuță**") în foiletonul *Epocii literare*, în 1896, împreună cu macheta volumului, recomandat ca *„raritate"* și *„giuvaer"*. Cînd Hasdeu și Odobescu vor deveni pentru orice cititor două mari personalități ale culturii române, baza de negociere a contractului de lectură se va modifica și jocul ironiilor se va șterge. De aceea, lectura unor astfel de texte ne creează astăzi un sentiment acut de insecuritate, ca și cînd pămîntul ne-ar fugi de sub picioare.

Situațiile aparent enigmistice, în realitate jocuri cu mai multe continuări, iau naștere mai ales atunci cînd informațiile de care am avea nevoie pentru a lua o decizie neechivocă nu ne mai sînt oferite.

Cine rostește ultima replică (*„— Trăsni-i-ar Maica Domnului !!“*) din *Ultima emisiune...?* Părintele Matache sau unul din cei trei cerșetori (domnul Tomița, domnul Iancu Bucătarul și cocoana Zamfira) ? O interpretare foarte tranșantă din 1962 o indică pe cocoana Zamfira ca autoare a blestemului final [353]. Dar s-ar putea numaidecît obiecta că singurul personaj care „vorbește urît“ pe tot parcursul textului, provocînd în cititor o anumită așteptare, este părintele Matache !

Aceeași problemă se pune în legătură cu eroarea de tipar din *High-Life,* la expresia *„infatigabila silfidă“* [354] și același tip de bifurcație apare în *Noaptea furtunoasă* sau în *Scrisoarea pierdută.* Cum trebuie să interpretăm formula lui Ipingescu : *„Rezon !“* ? Știe Jupîn Dumitrache că Veta îl înșală cu Chiriac (și atunci este nu numai încornorat, dar și amoral) sau nu știe ? Dar Trahanache ?

Pasiunea lui Caragiale pentru jocurile de atribuire, pentru „pistele false“ și pentru „enigme“ este confirmată și de Zarifopol :

> „Îl amuza fără încetare enigma pe care a lăsat-o în sinuciderea casierului Anghelache. «De ce s-o fi omorît Anghelache ? Nici eu nu știu», spunea el de nenumărate ori cu o satisfacție aproape copilărească. Această *«pointe»* în chip de ghicitoare îl desfată tot atît de mult ca și întrebarea tachinantă, dacă Trahanache știa ori ba, că Zoe e amanta lui Fănică.“ [355]

În *Inspecțiune,* un casier se sinucide în preziua unui control financiar, dar la deschiderea casei se constată nu numai perfecta contabilizare a banilor, ci și un plus simbolic, sub forma unui pol de aur, înfășurat în foiță de țigară ! Schița se încheie cu întrebarea unui camarad al victimei, „— *De ce ?... de ce, nene Anghelache ?*“, și cu replica „provocatoare“ a naratorului, *„Dar, nenea Anghelache, cuminte, n-a vrut să răspundă.“*

După G. Călinescu, Anghelache s-ar fi sinucis *„de frică“,* fiind *„un anxios intrat în fază paroxistică la întîia sguduire.“* [356]

O altă interpretare indică drept unic motiv adevărat condițiile de viață ale casierului, care trăiește în sărăcie, împreună cu mama și cu sora lui, situație din care ar decurge *„tentația intrării în milioanele pe care le mînuiește."* [357]

După Șerban Cioculescu, Anghelache *„se temea* [...] *că în interval de atîția ani* [unsprezece], *cît timp n-a fost verificată niciodată gestiunea lui, ar fi putut greși fără voie"*, ceea ce revine la diagnosticul lui Călinescu (acceptat ca atare și de Cioculescu): *„anxios intrat în fază paroxistică."* [358]

Curios este că Ș. Cioculescu crede că ipoteza tentației delapidării are la bază *„fabulația"* celui care o emite, ca și cum ideea erorilor în gestiune n-ar fi tot *„fabulație"* ! Și apoi, un inspector financiar, ca cel care urmează să-l controleze pe Anghelache, i-ar putea verifica gestiunea în (cel mult) cîteva zile, iar casierul, *„timorat de greșelile care s-au adunat"*, n-ar fi putut-o face în unsprezece ani, spre a se liniști ? ! Ca să nu mai vorbim de amănuntul *„polului de aur"* suplimentar, ținut în casa de bani ca un fel de cauțiune a onestității nefericitului slujbaș.

În realitate, important nu este să respingem vreuna din aceste ipoteze, în favoarea celorlalte, ci să acceptăm ideea că textul lui Caragiale trăiește tocmai din reciclarea permanentă a narațiunii, pe care o presupune întrebarea din final și pe care tocmai existența diferitelor variante de lectură o confirmă.

Uneori, jocul de distribuție a informației este împins de Caragiale la absurd, ca în *Lanțul slăbiciunilor*, unde este ilustrat un caz de pierdere totală a informației, într-un grup cu o anumită ierarhie, și înlocuirea ei printr-o a doua informație, care modifică radical semnificația mesajului transmis, sau ca în schița *La Paști*, în care mulțimea coincidențelor atinge culmea grotescului și sugerează mecanica sacadată a comediilor cinematografice, din epoca filmului mut.

Aici, tînărul Lache, *„funcționar comercial"*, se plimbă prin București încălțat cu o pereche de ghete noi, *„cu bizeturi"*, și constată la un moment dat că gheata *„din dreapta"* îl supără. Pe una din străzi, Lache se întîlnește

cu alt *„funcționar comercial“* care, *„teribilă potrivealã“*, poartă ghete identice. *„Da, dar pe amicul nu-l supără gheata din dreapta — îl supără a din stînga.“* După un timp, cei doi *„frați din Siam“* se urcă într-o birjă, își scot ghetele, Lache *„pe a din dreapta“* și amicul *„pe a din stînga“*, și le schimbă între ele. *„Genială inspirație a avut Lache ! Ghetele schimbate merg minunat.“* De fapt, oricît de genială ar fi fost inspirația, cei doi amici se află într-o situație foarte ciudată, căci dacă examinăm mai atent informațiile care ni se oferă, Lache circulă din acest moment cu două ghete *„stîngul“*, iar amicul cu două ghete *„dreptul“* ! Și jocul ghetelor continuă acasă la Mitică Georgescu, unde amicii *„sunt forțați să scoată iar cîte una, însă acuma vice-versa : Lache p-a din stînga și amicul p-a din dreapta...“* [359]. Aici, schița se încheie. Dar dacă Lache și amicul și-ar schimba încă o dată ghetele scoase, atunci ar umbla fiecare din ei *„stîngul în dreptul“* și probabil că s-ar simți un timp și mai bine.

De același tip sînt coincidențele bizare de împrejurări și de nume, Niță Ghițescu și Ghiță Nițescu, din *Triumful talentului*, sau locuințele *„la fel identice“* din schița *De închiriat...*, în care George Marinescu se mută în locul lui Marin Georgescu, după principiul *„sametegal“*, enunțat de Matilda Popescu, din *Proces-verbal*, într-o împrejurare asemănătoare.

În felul acesta narațiunea se reciclează, producînd perplexitate în fața bifurcațiilor sau variante de tipul *aporiilor*, între care este imposibil de ales.

În sfîrșit, a treia categorie de jocuri, plasate într-un plan mult mai cuprinzător decît acela al textelor propriu-zise, se referă la însăși cariera lui Caragiale.

Astfel, dacă vom descrie activitatea literară și ideologică a scriitorului, între 1873 și 1912, ca un sistem în care intră cel puțin o componentă estetică *(realism, clasicism/romantism)*, o componentă privind nivelul normelor culturale *(popular/cult)*, o componentă de gen *(comic/tragic, poezie/proză, literatură realistă/literatură fantastică)*, o componentă a temperamentului și a moralei *(critic, neadaptat/encomiastic, adaptat)*, o componentă naratologică *(context minimal/context maximal)* și una poli-

tică *(liberal/conservator)*, vom înțelege că toată cariera lui I. L. Caragiale poate fi comparată cu o competiție cu programe simetrice, în care fiecare alternativă este reprezentată cu un anumit grad de intensitate, cel puțin o dată, într-o anumită fază de joc :

Realism	Romantism
Popular	Cult
Comic	Tragic
Proză	Poezie
Lit. realistă	Lit. fantastică
Critic	Encomiastic
Minim	Maxim
Liberal	Conservator

Pînă astăzi, cele mai expresive elemente ale sistemului descris astfel sînt cele din seria *realism+popular/cult+comic+proză+literatură realistă/literatură fantastică + critic + minim/maxim + conservator (junimist).* Această „formulă de identificare" se apropie cel mai mult de formula Maiorescu și se deosebește prin cel puțin un element esențial de ceea ce s-ar putea stabili pentru Creangă sau pentru Eminescu. Dar diferența importantă față de Maiorescu și față de ceilalți junimiști reprezentativi constă în faptul că alături de aceste elemente, prin care s-a impus posterității ca artist, Caragiale ține în permanență în rezervă o linie de joc alternativă, formată în principal din *tragic+poezie+encomiastic+liberal* și pe care nu ezită s-o utilizeze în paralel sau chiar împotriva primului program de joc. Se întîmplă chiar ca din cînd în cînd alternativa absentă să erupă în plină activitate a programului opus. Cazul cel mai tipic al acestei situații îl reprezintă teoria astrală a sufletelor omenești, din nuvela naturalistă *Păcat...*, care, scoasă din contextul ei general, ar putea fi interpretată ca o pagină de sentimentalism eminescian :

„Între un om și altul este adesea ca de la o stea la alta. Arde colo un soare uriaș și dincolo al-

tul. Printre învîrtitoarea pulbere de lumi, un colos de flacări d-abia zăreşte pe celălalt ca o scînteie ce clipeşte pierdută în negura fără fund... Ba cîţi încă nu se mai zăresc de loc şi unul de altul nici măcar nu bănuiesc. Adesea tot aşa se pricep oamenii-ntre ei şi pot înţelege unul altuia sufletul." [360]

Tot în această nuvelă cu personaje patetice, scene de delir patologic şi final senzaţional se află încrustat episodul savuros al poliţaiului care subtilizează în timpul unei crize cardiace, portofelul preotului Niţă, ca şi cum comediograful Caragiale nu s-ar fi îndurat să-l lase singur pe tragedian sau, cu un alt echivalent al acestei situaţii, ca şi cum în mijlocul dramei *Năpasta* am descoperi că a fost ascunsă scena drapelelor, cu Tipătescu şi Pristanda, din *O scrisoare pierdută*.

După acelaşi principiu al deciziilor complementare funcţionează şi textele din „rubrica de joc" *criticism* vs. *encomiastică*, prin care trebuie să înţelegem un cuplu de posibilităţi opuse, caracterizate prin *aprobare* sau *contestaţie*, *ortodoxism* sau *heterodoxie*, *adaptare* sau *neadaptare* la sistemul valorilor acreditate la sfîrşitul secolului trecut.

Cu alte cuvinte, alături de criticismul radical al comediilor şi momentelor sau al unor articole politice, în care numeroşii detractori ai dramaturgului au crezut că pot identifica defetism, spirit sistematic de contrazicere, absenţa oricărui ideal, în afara celui estetic, şi neaderenţă la specificul naţional românesc, Caragiale a dezvoltat un număr de texte sau de consideraţii în general neficţionale, prin care a făcut elogiul de circumstanţă al unor valori, instituţii sau personalităţi politice din epoca în care a trăit.

După cum se ştie, cea mai violentă şi nedreaptă sancţionare a criticismului literaturii lui Caragiale a venit din partea Academiei şi a liderului liberal D. A. Sturdza, care prin refuzul lor de a-i acorda dramaturgului, în 1891, cel mai important premiu literar românesc, confereau acestei decizii proporţii instituţionale :

„Oameni răi se găsesc foarte mulți în toate țările, și prin urmare și printre români ; dar se găsesc și mulți oameni buni, căci altfel națiunile s-ar descompune repede printr-un fel de putrezire morală. Un artist, un poet, trebue să iubească adevărul, frumosul și binele ; el nu poate și nu trebue să ia elementele rele din societate și a le prezenta ca tipuri, sau de urmărit, sau care înfățișează națiunea sa proprie, pe care cu intențione o înnegrește și astfel face de-și pierde iluziunea și speranța. Academia are datoria de a nu deprinde pe scriitorii noștri să meargă pe această cale, ci mai virtos să-i îndemne a lua o direcțiune bună și folositoare ; iar cînd se întîlnesc asemenea defecte, trebue să căutăm a le îndrepta, nu a le încuraja. D-l Caragiali are talent, dar ar trebui să-l întrebuințeze în lucruri bune. D-l Caragiali să învețe a respecta națiunea sa, iar nu să-și bată joc de ea. Academia trebue să încurajeze tot ceea ce poate să înalțe pe poporul nostru, iar nu ceea ce-l prezintă într-un mod nereal și neadevărat, și ceea ce poate contribui la corupțiunea lui.“ [361]

După mai multe riposte și ironii la adresa lui Sturdza, Caragiale a răspuns în 1897 la refuzul de a i se recunoaște meritele literare prin pamfletul *O lichea („Mîine, poimîine oi mai prezenta o carte la vreun premiu academic pentru produceri literare : licheaua ar fi capabilă să se așeze pe cartea mea și să latre că premiul literar se cuvine mai potrivit unui manual de geologie franțuzesc de la 48, tradus în românește...“* [362]), dar în același timp el a produs un număr de pagini „de apărare“ care, fără să reprezinte o îndulcire a criticismului său de fond, oferă un material „pozitiv“, capabil să micșoreze procentul acuzațiilor prezumțioase care i s-au adus.

Din această categorie fac parte elogiul limbii române și al statorniciei poporului nostru, în *Politică și cultură* (1896), mai multe *„notițe critice“* din *Universul* (1900) — [*Cabinetul negru*], cu justificarea necesității cenzurii de stat, [*Armata noastră*], [*Școala și familia*], [*Noi și bi-*

serica] —, desenul idilic al iubirii *„de treizeci și unu de ani"* dintre rege și poporul român, în *Nihil sine deo...* (1897), curioasele paragrafe în stil de *carnet mondain*, prin care se înregistrează prezența reginei Elisabeta la cele cîteva concerte ale orchestrei simfonice Petras, în 1896 și 1897, la Ateneu, sau *„revista istorică națională a secolului XIX"*, *100 de ani* (1899), care însă, cu toate că i-a adus un premiu, nici n-ar mai trebui să-i fie atribuită lui Caragiale.

Comparabilă cu aceste inițiative „de oportunitate" este și ideea traducerii în limba română a unei nuvele de Carmen Sylva, *Răzbunare*, în *Vatra* (1894), alături de traducerile cu adevărat necesare din E. A. Poe, Cervantes sau Mark Twain.

Cu excepția traducerii din 1894, celelalte texte au fost scrise în răstimp de cîțiva ani, între 1896 și 1900, la capătul unui exasperant proces de agresiune împotriva a tot ceea ce a înfăptuit Caragiale și, de aceea, ele pot fi interpretate ca o mutare silită, aparținînd unei strategii prin care dramaturgul urmărește să se apere, făcînd declarații (ironice) de repudiere formală a carierei sale anterioare și explicînd, cu vădită jenă oratorică, adevăratul fond al patriotismului său :

> „Cînd ar fi să dau vreo povață unui tînăr român, iată pe care i-aș da-o :
>
> «Tinere, să-ți fie patria scumpă și sfîntă ca și mama ta ! S-o iubești și s-o respectezi din adîncul sufletului tău ! De dragostea și de respectul tău pentru ea să nu faci vreodată reclamă și paradă. Ba, ai dreptul și datoria să urăști, să lovești, să sfărîmi pe acei frați ai tăi ticăloși, cari, în loc s-o iubească și s-o respecteze ca pe o mamă cuminte, onestă și severă, o curtează, o măgulesc și o exaltează ca pe o bătrînă cochetă, nebună bună de tocat !»
>
> Atît despre patrie — și sper că-n tot ce am scris nu se va găsi despre frumoasa și generoasa mamă vreo altă tiradă." [363]

Deși a detestat în chip aproape organic oratoria patriotardă și exhibarea ostentativă a sentimentelor mari, deși atașamentul lui adînc față de limba română, față de țară și față de adevăratele ei valori s-a manifestat fără aparat retoric, ca dragostea fetei mai mici a regelui Lear, Caragiale a fost constrîns să utilizeze cîteva figuri uzate din repertoriul mimicii de oportunitate care, fără să fi fost împotriva convingerilor sale profunde, nu-i exprimă adevăratul temperament și nici nu se dovedesc mai utile decît rîsul critic și demistificarea. Căci, se știe, analiza lucidă, activitatea critică și rîsul, care se străduiesc să facă în așa fel încît ceea ce întreprinde puterea să fie cu adevărat înțelept, sînt operațiuni mai utile societății, decît elogiul nemăsurat al puterii și al înțelepciunii tuturor deciziilor ei.

După cum se vede, în comparație cu toți contemporanii săi, Caragiale se mișcă pe cea mai complexă „tablă de joc", ceea ce corespunde unui număr sporit de mutări, unor calcule mai complicate și unei dificultăți mai mari de a ajunge la capătul jocului și, mai ales, de a-l cîștiga.

Fazele de suspendare a activității artistice, refugiul într-o a doua meserie, de cele mai multe ori ostentativă, exilul în Germania sau scrisorile prin care administrația Teatrului Național este somată să nu-i mai reprezinte piesele, pot fi interpretate ca mutări ultimative împotriva sistemului de răspuns și reprezintă, și ele, un indiciu despre dificultatea mare a jocului literar și social practicat de dramaturg timp de aproape patruzeci de ani.

În decizia de alegere a unei anumite atitudini, în dauna alteia, un loc important îl ocupă, am văzut, autoritatea normelor culturale și autoritatea puterii, *„juncția de plăți"*, sistemul de recompense și penalizări, participarea la joc a publicului și, nu în ultimul rînd, *natura*. Este oare numai o coincidență faptul că, din 1885, cînd intră în posesia primei sale moșteniri importante, Caragiale încetează să mai scrie comedii, sau este vorba și de o decizie în raport cu o mutare a naturii ?

Indiferent de explicația pe care o vom da, literatura și comportamentul lui Caragiale în fața sistemului de

răspuns cultural și social cu care s-au confruntat sînt dintre cele mai complexe, în raport cu întreaga serie a marilor noștri scriitori. Dintre aceștia, numai Arghezi mai poate fi comparat, din acest punct de vedere, cu Caragiale și, într-o oarecare măsură, Macedonski.

Ca om, Caragiale a avut reacția unui jucător paradoxal, care atunci cînd nu reușește să cîștige dă de înțeles că nu este afectat de nivelul pierderilor pe care le-ar putea înregistra și care, fără „ajutorul" *naturii*, ar fi fost probabil catastrofale. „Cariera" lui politică și chiar relația cu *Junimea* pot fi explicate în felul acesta și încadrate în logica unui joc spectaculos.

Ca artist, Caragiale a urmărit „cîștigul" pe căi tot atît de paradoxale, construind de cele mai multe ori împotriva gustului sau a consensului general și alternînd mutările „prudente" cu soluția dificilă a singurătății jucătorului de geniu, care își creează reguli proprii și o situație de joc inedită, chiar cu riscul de a rămîne mult timp neînțeles.

16. „PARTEA POETULUI"

„Lumea aceasta se aseamănă cu un vast bilci, în care totul e improvizat, totul trecător, nimic înfiinţat de-a binele, nimic durabil. În bîlciuri se ridică barace şubrede, pentru timp foarte mărginit, nu monumente durabile, cari să mai rămînă şi să folosească şi altora decît acelor ce le-au ridicat. Artă, literatură, filosofie — astea sunt monumente pe cari nici nu poate, nici n-ar avea de ce, să le ridice o lume cum e cea de astăzi la noi."

I. L. Caragiale, Politică şi cultură (1896).

Am putea cunoaşte mai bine structura unei epoci şi scara ei de valori, dacă ne-am pune problema modului în care sînt valutate activităţile umane şi dacă am încerca să reconstituim sistemul ei de recompense şi penalizări.

Astfel, un om care bate un copil sărac, pentru că a încercat să fure un covrig, este fără îndoială un om rău. Mai mult, cînd cineva este bătut fără milă pentru că s-a răsturnat pe stradă cu o încărcătură mai mare decît puterile lui, s-ar putea să-l disprețuim nu numai pe autorul actului de violenţă, dar şi lumea din care el face parte. Lucrurile acestea se petrec în nuvela *În vreme de război* şi în *Cănuţă om sucit,* în două dintre cele mai profund morale scene ale literaturii lui Caragiale.

Dar o lume în care scriitorul este disprețuit și produsele muncii sale sînt considerate ironic, cum se întîmplă în *Partea poetului,* unde însuși Dumnezeu aplică artiștilor acest tratament, este nu numai o lume rea, ci și o lume pe dos.

În împrejurări de tipul acesta, cei mai mulți scriitori se consolează cu ideea dreptății și a recompensei în posteritate. Este un punct de vedere creștin, pe care Caragiale nu l-a împărtășit. Mai curajos, el și-a pus problema meseriei de scriitor și a succesului în timpul vieții, fiind fără îndoială primul nostru artist cu o conștiință clară a relațiilor și a poziției sale în raport cu societatea. Spre sfîrșitul carierei, această problemă devine una dintre cele mai importante teme ale literaturii sale, tratată nu numai eseistic, dar și narativ, în *Grămătici și măscărici* (1895), *Karkaleki* (1896), unde este reluată o anecdotă mai veche, în *Partea poetului* (1909) sau în *Ion...* (1909).

Toate aceste anecdote sau schițe au ca eroi gazetari și scriitori și de fiecare dată aceștia sînt desconsiderați și umiliți, ca și cînd ar fi vorba de niște creaturi nefolositoare, de pe ultima treaptă a societății. Gazetarul din *Karkaleki* este scos în palme dintr-un palat, pentru că nu-și laudă cu destulă expresivitate stăpînul, iar grămăticii cu multă carte ai unui boier incult trebuie să accepte condiția de bufoni, pentru a supraviețui în societate.

În această serie tematică, textul cel mai spectaculos și mai ambiguu totodată, pentru că nu permite o distincție clară între tonul serios și zeflemea, este *Partea poetului,* în care un artist întîmpinat cu dispreț de protipendada politică și privit cu perplexitate de oamenii obișnuiți, primește de la Dumnezeu o porție fixă de cerneală și de hîrtie, cu indicația de a le folosi rațional :

„— Ia ascultă, mă băiete, nu mai strica atîta, fă și tu nițică iconomie... vezi ce scumpă e acuma hîrtia !“ [364]

Aflîndu-ne în fața unui scriitor genial, care a practicat un joc literar și politic atît de complex, ar trebui

să ne întrebăm mai întîi cum ar fi vrut şi mai ales ce ar fi putut el să cîştige ?

Există în acest sens cîteva studii foarte utile, care se străduiesc să reconstituie din punct de vedere material, valoarea *drepturilor de autor* încasate de dramaturg sau de prozator de-a lungul activităţii sale. Dar ceea ce este hotărîtor pentru Caragiale şi îl ridică cu mult pe deasupra celorlalţi scriitori contemporani cu el este faptul că, punîndu-şi problema drepturilor de autor şi încercînd să facă din activitatea sa o profesie, el a înţeles că mai important decît mobilul imediat vizibil al banilor este aspectul *drepturilor morale* şi al locului pe care societatea îl rezervă unui scriitor.

Ceea ce l-a scandalizat în primul rînd pe Caragiale a fost tocmai modul diferit în care societatea valutează activitatea omului politic sau practic, care îşi rezervă cu abilitate controlul epocii în care trăieşte, şi activitatea artistului, căruia i se rezervă, în cel mai bun caz, o supravieţuire deformată în posteritate :

> „Versurile unui mare poet vor fi după moartea lui recitate de către micii dorobanţi din clasele primare în ediţie purgată ; iar principiile şi mendrele unui mititel mare-bărbat de stat, purgate-nepurgate, vor fi apărate şi impuse cît va trăi el de dorobanţii cei mari din cazarme." [365]

Articolele sale politice acordă şi ele un loc important chestiunii relaţiilor dintre literat şi omul politic, Caragiale fiind cu siguranţă primul nostru scriitor care atrage în chip sistematic atenţia asupra locului pe care ar trebui să-l ocupe în strategia unui partid politic problema valorii sociale a muncii artistice :

> „Ce este literatura pentru un liberal colectivist ? o inutilitate, în cazul cel mai bun — o primejdie socială foarte adesea.
>
> Priviţi la liberalii noştri. Vedeţi pe aceşti serioşi politicieni, cari nu ştiu rîde. Ce înalt dispreţ pentru literele naţionale ! Faţă cu cea din urmă lichea colectivistă, cu cel mai sec pişicher lătrător,

sau cu cea mai brută burtă-verde, un om de litere nu înseamnă nimic pentru cel mai omenos și mai inteligent liberal." [366]

După cum am văzut, ceea ce frapează în articolele lui Caragiale despre literatură și despre propria sa carieră de scriitor sînt numeroasele expresii ale modestiei și o insistentă minimalizare a importanței sale ca artist. O nemulțumire profundă, adunată de-a lungul unei întregi vieți, l-a făcut să recurgă la această strategie verbală și să declare în mai multe rînduri că, oricît de mulți copii ar avea, ar prefera să-i vadă oameni politici și avocați, nu scriitori. Dincolo de retorica acestor propoziționi generale, care chiar atunci cînd ascund o decepție reală nu pot fi interpretate decît ca formule ale ironiei, se simte nevoia mai adîncă a artistului de a fi înțeles și prețuit la nivelul structurilor sociale și, dacă se poate, în forme instituționalizate :

„Într-adevăr, noi, literații în genere, nu ne putem tăgădui starea noastră de inferioritate socială. Oricît de puțin talent am avea noi, oricît de puțin folositori am fi societății noastre, această stare de inferioritate ne produce un fel de depresiune morală care s-ar asemăna cu mîhnirea unui copil nevoiaș între atîția alți copii procopsiți, tolerat la coada mesei, în intimitate, și exclus de la orice reprezentațiune de dignitate a familiei. Și așa, noi, cari facem profesiunea literară, obicinuiți cu atita nesocotire, aș putea zice chiar dispreț, din partea tutulor fraților din alte profesiuni liberale, cari stau la cîrma mișcării publice, cum sunt avocații, medicii, tehnicii, oameni de afaceri — toți, în genere, oameni politici ; noi, deprinși a juca în societate un rol sărac și umilit adesea pînă la a părea chiar neonest, trebuie să considerăm că ni se face o mare favoare cînd ni se întinde, cu oarecare bunăvoință, o mînă, fie amestecată acea oarecare bunăvoință cu oricîtă mîndrie." [367]

Totuși, umilința jucată și adaptarea perfectă a acestor texte la o anumită situație de comunicare, în așa fel

încît propoziţiunile să sugereze în cele din urmă mai mult decît spun, nu trebuie să ne inducă în eroare. Atunci cînd a crezut că poate vorbi deschis, fără reticenţe şi modestie inutilă, Caragiale n-a ezitat să-şi exprime încrederea orgolioasă în rolul social al activităţii scriitorului şi în valoarea prin excelenţă pozitivă a produselor muncii lui :

„Cel mai extrem utopist nu şi-ar putea, credem, închipui o lume compusă din indivizi absolut deopotrivă la spirit, o lume în care toţi indivizii să fie egal de talentaţi sau lipsiţi de talent, egal de inteligenţi sau egal de proşti. Mai înţeleg să nu creadă cineva că la un moment dat domnul Voltaire poate fi mai de spirit decît toată lumea ; oricine, care se simte mai sigur zicînd *noi* decît zicînd *eu*, are dreptul să se mîndrească de concursul anonim ce el îl dă lumii ca să o facă mai de spirit decît celebrul bărbat. Dar ceea ce n-ar fi de înţeles ar fi să-şi închipuie cineva o vreme cînd, în toată lumea, fiecare să aibă tot atîta spirit ca domnul Voltaire.

Aşa fiind, talentele, mai mult sau mai puţin numeroase la un moment dat, vor fi în lumea aceasta veşnic nişte excepţiuni ; asemenea, şi cei ce le vor înţelege acele talente vor fi iarăşi nişte excepţiuni mai mult sau mai puţin frecuente ; [...]“ [368]

Faţă cu aceste exigenţe normale, care arată că, în fond, chiar dacă se putea îndoi uneori de sine, scriitorul era conştient de modul în care ar fi trebuit să i se considere meseria, sigur că valoarea învoielilor editoriale sau a drepturilor de autor încasate de Caragiale de-a lungul anilor, arată cît de modest a fost remunerată munca lui. De altfel, într-un articol din 1897 *(Cîteva păreri anonime)*, Caragiale însuşi ajunsese la concluzia că, în România, unui scriitor i-ar fi fost imposibil să trăiască numai din drepturile sale de autor. Şi, în definitiv, cine ar fi putut să-i plătească cu adevărat geniul, cînd *„numai Dumnezeu şi Compania iluminatului ştiu cît costă o pagină scrisă în sfîrşit pe curat“* ? [369]

Dar deși Caragiale este scriitorul care a încercat pentru prima dată să facă din literatură o meserie de pe urma căreia să se poată trăi normal, mai important este faptul că, într-o epocă în care N. D. Popescu ciștiga cîte 1.500 de lei pentru calendarele sale anuale, el și-a apărat literatura de tirania banilor, refuzînd să urmărească în primul rînd succesul financiar. Ori de cîte ori a avut prilejul să vorbească despre relația banilor cu literatura, scriitorul s-a comportat ca un profesionist lucid, preocupat de protejarea unui grup literar și a repertoriului său prin măsuri raționale. Unui *„eminent autor dramatic"*, care reclamă sprijinul larg al autorităților, Caragiale îi răspunde printr-un proiect ironic de reorganizare a Teatrului Național, cu subvenții, burse pentru toată lumea și bilete gratuite, iar într-o cronică din 1899, proiectul acesta este reluat într-o formă și mai glumeață :

> „Pentru încurajarea Societății dramatice, a Teatrului Național adică, să se instituiască o societate de doamne și domni din înalta societate. Toți membrii și membrele «Societății de doamne și domni din înalta societate pentru încurajarea Societății dramatice» să se lege prin jurămînt, ba nu ! mai bine prin subscripție plătită înainte pe un număr de ani, a lua cu abonament măcar toate lojile de jos și de la mijloc, și măcar toate stalurile de rangul întîi și al doilea, precum și una sută cincizeci de galerii numerotate, plătind măcar cinci la sută peste prețul seral. Dar atît încă nu e destul : fiecare membru al «Societății de doamne și domni din înalta societate pentru încurajarea Societății dramatice» să se oblige a veni regulat la Teatrul Național, sau, în caz de forță majoră, a trimite oameni de serviciu în loc, fiindcă nu e convenabil să joace artiștii români în fața unei săli goale..." [370]

Respingînd ideea împrumuturilor și a subvențiilor teatrale masive, opinie care, venind din partea unui dramaturg, putea să pară de neînțeles, Caragiale respinge de fapt ideea dezvoltării unui sistem de răspuns fals, cu consecințe primejdioase pentru integritatea scriitorilor

și a literaturii. Într-adevăr, dacă admitem că, de cele mai multe ori, scriitorul se află prins în rețeaua complicată a cererii și a ofertei literare, atunci este limpede că unei structuri cu elemente de răspuns false, în care rolul cel mai important îl joacă banii, îi va corespunde un număr de apeluri false și, în cele din urmă, un text fals. Dar atunci, nu reprezintă întreaga strategie financiară a lui Caragiale o apărare a textului față de ban? Și nu vor să spună proiectele sale (numai aparent paradoxale) că, în rezumat, banul poate răspunde operei literare, dar niciodată opera n-ar trebui să răspundă banilor, pentru a depinde de ei?

În orice caz, problema relației dintre un sistem de norme (artistice și sociale), un sistem de texte și sistemul de plăți reprezintă o temă paradoxală a literaturii și a publicisticii lui Caragiale, pentru că scriitorul a sperat într-o recunoaștere a meritelor sale, din partea unei lumi pe care a descris-o de mai multe ori ca fiind o lume pe dos.

În parabola *Ion...*, un individ încăpățînat se ceartă de mai multe ori cu sora lui geamănă, procopsită la Curte, și este bătut de fiecare dată, pentru că refuză să accepte ceea ce acceptă Împăratul, și împreună cu el toată lumea, că un măgar poate cînta din gură *„Carnavalul de Veneția"*, *„cu variațiuni"* !

Dilema lui Caragiale, ca și dilema încăpățînatului din poveste, este problema oricărui mare scriitor, care se opune cu formula sa de literatură, canoanelor obișnuite, și cu un sistem curajos de gîndire, regulilor acreditate ale societății. Căci atunci cînd ți se cere să minți și se așteaptă de la tine să faci lucrul acesta, nu poți fi răsplătit pentru că ai spus adevărul.

17. „RĂUTATEA" LUI CARAGIALE

„...ai dreptul să dormi trei sute de ani de aci-ncolo fără să te mai supere nimini cu nimic!"

I. L. Caragiale, Kir Ianulea **(1909).**

Un lucru destul de greu de explicat este faptul că I. L. Caragiale a semnat cîteva texte publicate în anul 1889, în *Constituționalul,* cu numele celebrului personaj shakespearian, *Falstaff,* sau cu numele cinicului grec *Zoil,* pe care posteritatea l-a consacrat ca pe un echivalent al sterilității și al invidiei răutăcioase. Să se fi gîndit dramaturgul, într-un moment de amărăciune, că cea mai înțeleaptă atitudine este să nu contrazici părerea proastă pe care o au despre tine cei proști ? Oricum ar fi, de partea „rea" a caracterului și a literaturii sale nu se poate face abstracție. Cunoscîndu-l destul de bine, Eminescu l-a poreclit pe Caragiale „cinicul", Titu Maiorescu a vorbit de mai multe ori despre caracterul său urît, iar *junimiștii,* mai mult din simpatie, și Macedonski, din motive personale, au ajuns la concluzia că omul nu ar fi avut nimica sfînt. Mai tîrziu, un gazetar-tipograf a descris cu lux de amănunte tratamentul pe care tînărul scriitor l-ar fi aplicat, la *Unirea democratică,* unde era corector, unor ucenici-tipografi, iar Ibrăileanu a tematizat pe mai multe pagini „răutatea" literară și chiar sufletească a lui Caragiale :

„Desigur că marele nostru satiric nu e un om bun. O spun aceasta fără grijă, căci sînt convins că pentru el aceasta nu e un blam. Să mă explic în ce constă răutatea lui Caragiale. Pe Caragiale, în opera sa cu caracter social, nu-l inspiră decît răul. Muza sa este răutatea, vulgaritatea și prostia contemporanilor săi. Și nu că vede lucrurile mai rele decît sînt, dar el nu vede decît răul. [...] Oare Miticii, Georgeștii și Protopopeștii n-au nimic omenesc în ei ? [...] Există asemenea oameni, numai răi, cum ni-i zugrăvește Caragiale ? [...]

El urăște atît de mult clasa cea nouă, încît o prigonește, cum s-ar zice popular, pănă-n pînzele albe, pănă în copiii ei mici, care sînt antipatici *(Domnul Goe, Vizita)*. Dacă n-am ști că, prin *Domnul Goe* și prin *Vizită*, Caragiale satirizează o clasă socială, dacă n-am ști că aceste două bucăți sînt tot literatură socială (și nu psihologică), atunci faptul că, de cîte ori Caragiale a zugrăvit în schițele sale copii, i-a zugrăvit cu antipatie, ne-ar îndritui să credem că marele nostru scriitor nu numai că nu e un om bun, dar că e chiar un om foarte rău [...]“ [371]

Pe urmele lui Ibrăileanu care, simplificînd, exagera, mai mulți interpreți au făcut inventarul elementelor de „cruzime“ sau de umoare neagră din literatura lui Caragiale, mulțimea copiilor antipatici și proști din *momente* sau din ciclul Rostogan, dispoziția rea și paroxismul naratorului din *Grand Hôtel „Victoria Română“*, răutatea deviată a Ilenii, din *Păcat...*, căreia îi place să chinuiască animalele, inspirația sadică a hangiului Leiba Zibal, din *Făclia de Paște* sau satanismul studiat al călătorului nevricos din *Bùbico*, care se face că scapă cîinele unei cucoane pe fereastra unui compartiment de tren, o învață apoi pe stăpîna isterizată să tragă semnalul de alarmă și o denunță imediat controlorului pentru ca, în cele din urmă, să-i șoptească la ureche, cu o satisfacție infernală : *„Cucoană ! eu l-am aruncat, mînca-i-ai coada !“*

Dar este și aici o exagerare care trebuie corectată.

Întîmpinarea cea mai simplă care s-ar putea face este că legăturile dintre scriitor și personajele sale sînt, de cele mai multe ori, arbitrare și că „*răul*" reprezintă principalul suport de existență al comediei și al scrisului satiric.

Ceea ce n-ar trebui însă să uităm este faptul că marea ascuțime a minții și a limbii, cu care s-a ilustrat în operă și în viață, îi dădeau dreptul lui Caragiale să fie rău pînă la cruzime, într-o lume de impostori și de căpătuiți. Dacă hotărîtoare pentru soarta indivizilor ar fi darurile inteligenței, în comparație cu cei mai mulți dintre contemporanii săi, Caragiale ar fi trebuit să se nască aristocrat. Atunci poate că s-ar fi ilustrat prin mari opere de binefacere materială, fiind înțelegător și generos. Așa însă, absența mijloacelor, refuzul consacrării și nu de puține ori sărăcia, în disproporție flagrantă cu marea bogăție a minții sale de om genial, i-au otrăvit viața, făcîndu-l adesea rău și nedrept. Cu toate acestea, oricît de departe ar fi împins nedreptatea, raportată la cruzimea reală a contemporanilor săi, răutatea lui Caragiale n-ar trebui comparată decît cu severitatea filozofică a tuturor scriitorilor moraliști.

Mai mult, cinismul social și cruzimea adevărată ating apogeul abia după dispariția lui Caragiale care rămîne, din acest punct de vedere, un om al secolului XIX și un reprezentant perfect al veselei „*belle époque*". Acum pînă și inițiativele cele mai violente mai păstrează un aer de umanitate și întîmplările cele mai crude nu sînt încă atît de mari încît să nu poată fi reprezentate în literatură sau pe scena unui teatru. Adversarii politici mai sînt toleranți, dușmanii se mai respectă unii pe alții și învingătorii mai schimbă amabilități cu cei învinși. Nu ține seama Trahanache de codul formulelor de politeță („*Onorabile, rog dați afară pe stimabilul !*"), cînd îl evacuează pe Cetățeanul turmentat din sala de ședințe a *Scrisorii pierdute* ?

Singurul text „comic" în care personajele lui Caragiale comit o crimă, monologul *1 Aprilie* (1896), este cu totul remarcabil prin absența oricărei conștiințe a răului și prin nonșalanța cu care se trece de la glumă la tragedie și de la tragedie la glumă, ca și cînd diferențele din-

tre acestea nici n-ar exista. Aici, un mărunt impiegat, costumat ca pentru o frivolă întîlnire amoroasă, povestește cu lux de amănunte cum amicul Mitică a fost omorît de Mișu Poltronu, noaptea, în Cișmigiu, în urma unei farse de 1 Aprilie, pusă la cale într-o berărie de pe bulevard :

„Mișu primise de la nevasta mitocanului o scrisoare — imitația Cleopatrei — că mitocanul pleacă la Țurloaia după pește pe la trei despre ziuă, și că el, adică Mișu, s-o aștepte negreșit în Cișmegiu pe movilă, și să fluiere pe «Margareta» *(fluieră entrata marșului «Margareta»)* ca să fie ea la sigur că el este — că ea știe că o curtează de atîta vreme, cînd cumpără țigări de damă, și are să-i spuie multe, da' să vie negreșit.

Asta era intriga lui domnul Mitică, de rîdea mereu și-și făcea semne cu Cleopatra — asta era : ea să meargă pe la trei și jumătate pe movilă, și el, adică Mitică, să se facă mitocanul, să-i ceară cont lui Mișu, și noi să ieșim toți să ne batem joc de întîi aprilie de Poltronu !“ [372]

În loc de bătaie de joc și de rîs, „intriga“ se sfîrșește prost, pentru că Mișu se sperie atît de tare, încît îl omoară pe Mitică :

„Cleopatra îl luase în brațe pe Mișu ; îi făcea declarații de amor ; Mitică a strigat de la spatele lui Mișu ; Mișu s-a desprins de Cleopatra, s-a întors în loc și, cînd a dat Mitică să pornească spre el, a ridicat bastonul de vîrf cu măciulia nodoroasă-n sus, și l-a plesnit pe Mitică drept în frunte cu sete... Auzi putere la Poltronul !... *(își face cruce) de frică !...*“ [373]

Curios este că nici unul dintre participanții la „farsă“ nu are sentimentul complicității sau al vinovăției încît, dacă n-ar fi vorba de oameni în toată firea, am crede că reacțiile acestea se explică printr-o amoralitate tipică la copii.

„Ce-am pățit...

A doua zi ne-a dus de la poliție să ne confrunte cu mortul... Venise și mă-sa lui Mitică — o mahalagioaică... ce gură ! făcea un scandal ! parcă era nebună, se mușca de mîini, se trăgea de păr... Ne-a ocărît, ne-a blestemat... ba pe Cleopatra a și scuipat-o. *(bocindu-se ca bătrîna).*

«Mitică ! frumosul maichii ! Mitică !» *(schimbînd tonul și mutra și dînd din umeri.)* Ei, asta mi-e necaz mie.. Mitică și frumos ! poftim !" [374]

Zarifopol și Ralea aveau dreptate. În lumea lui Caragiale mai toate ticăloșiile se săvîrșesc cu un aer de nevinovăție, care aproape că-i absolvă de răspundere pe făptași. Cele mai multe din personajele lui Caragiale nu au conștiința ticăloșiei lor, nu lucrează „în stil mare", chiar atunci cînd au aerul că o fac. Sînt critici care au văzut în comportamentele de tipul acesta chiar *„bunătate"* și, într-adevăr, nu exclamă Cetățeanul turmentat, în finalul *Scrisorii pierdute,* unde se petrec cele mai mari infamii : *„În sănătatea coanii Joițichii ! că e damă bună !"* ?

Vorbind în primul deceniu al secolului nostru despre epoca pe care a trăit-o, Caragiale însuși a fost primul care a înțeles că vremurile se vor schimba și că celor care vor veni după el le va fi din ce în ce mai greu să rîdă :

„Începem o altă istorie mai puțin veselă decît cea de pînă ieri ; rîsul și gluma nu ne vor mai putea sluji de mîngîiere ca altădată față cu cele ce se vor petrece în lumea noastră românească. Copiii noștri vor avea poate de ce să plîngă — noi am rîs destul." [375]

La Shakespeare, în cea mai retorică dintre piesele sale, Falstaff moare lăsînd locul adevăraților maeștri ai tiradei și ai vorbelor mari. Dar dacă din mulțimea personajelor simbolice vom căuta să alegem unul cu adevărat reprezentativ pentru Caragiale, acela nu va fi nici Falstaff, nici Zoil, cum ar fi vrut detractorii scriitorului, nici Ion

și nici Cănuță, cum au crezut apărătorii lui, ci mai degrabă Kir Ianulea, din marea nuvelă publicată în 1909, la maturitate. Diavolul „împielițat", care ia înfățișarea unui negustor cumsecade și ajunge, după o scurtă perioadă de existență terestră, la concluzia că nu numai femeile, dar și oamenii, în general, sînt cu mult mai răi decît el, reprezintă principala imagine *en abîme* și cea mai importantă secvență din autoportretul pe care dramaturgul l-a ascuns în centrul operei sale.

Într-adevăr, după ce își îndeplinește misiunea pentru care fusese trimis pe Pămînt, diavolul se retrage, fugărit de creditori și apoi de Acrivița, în infern, și cere de la „întunecimea" sa, în locul oricărei alte recompense, favoarea de a nu mai fi obligat să aibă de-a face cu oamenii prea curînd. Și în această retragere, numai pe jumătate comică, se simte frica cea mai deplină și convingerea că infernul adevărat nu se află departe, în fundul Pămîntului, ci undeva foarte aproape de noi, cei de sus.

În *Luceafărul* lui Eminescu, un personaj tragic se retrage decepționat în cerurile Demiurgului, cu un aer de superioritate, rece și nemuritor. La Caragiale, un personaj aproape comic se refugiază speriat în împărăția celui de-al doilea stăpîn al lumii, dar cu toată distanța dintre aceste două texte și, în cele din urmă, dintre autorii lor, ceva mai adînc îi unește în pofida tuturor deosebirilor : faptul că amîndoi fug de același lucru și că, fugind, nu s-ar mai întoarce înapoi.

NOTE

Pentru citatele din literatura lui Caragiale am utilizat următoarele ediții de bază :

I. L. Caragiale, *Opere I—VII*, ediție îngrijită de Paul Zarifopol și Șerban Cioculescu, Editura „Cultura națională" și Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1930—1942, la note : *Opere* I (1930), *Opere* II (1931) etc.

I. L. Caragiale, *Opere* 1—4, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, Editura de stat pentru literatură și artă și Editura pentru literatură, București, 1959—1965, la note : *Opere* 1 (1959), *Opere* 2 (1960) etc.

I. L. Caragiale, *Scrisori și acte*, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, Editura pentru literatură, București, 1963, la note : *Scrisori și acte* (1963).

Din vechea ediție Zarifopol-Cioculescu am utilizat în special volumele V și VII, cu articolele politice și corespondența lui Caragiale. Pentru literatura propriu-zisă am preferat ediția nouă, în patru volume, mai sistematică în repartizarea materiei, cu un aparat critic mai amplu și cu un plus de aproximativ 90 de texte (snoave, note de presă, anecdote, reportaje, recenzii, versuri etc.), în raport cu tabla de materii a ediției precedente. Totuși, cînd unele texte au lipsit de aici sau au fost editate în mod necorespunzător, am recurs tot la vechea ediție.

[1] Capitolul *I. L. Caragiale* din Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne I*, Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1944, în Tudor Vianu, *Opere* 2, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, pp. 261—262.

[2] Scrisoare din 10/23 octombrie 1906, către Horia Petra-Petrescu, în *Opere* VII (1942), p. 217.

[3] Paul Zarifopol a fixat începuturile literare ale lui I. L. Caragiale la *Claponul*, în 1877. Şerban Cioculescu şi Perpessicius au corectat aceste date, identificînd prezenţa scriitorului la *Ghimpele*, în decembrie 1873. I. Cremer stabileşte colaborarea lui Caragiale la rubrica de *Curiozităţi*, din *Telegraphul*, începînd din septembrie 1873. Tot el adaugă pentru perioada începuturilor un număr de texte nesemnate din *Ghimpele*, *Asmodeu*, *Alegătorul liber*, *Unirea democratică*, *Timpul* şi *Bobîrnacul* (v. I. Cremer, *Date noi despre începuturile publicistice şi literare ale lui I. L. Caragiale*, în *Presa noastră*, nr. 1—2, ianuarie-februarie, 1964, pp. 61—80, cu o *Anexă*, *Texte caragialiene nesemnalate pînă în prezent*, pp. 81—83). Fără să se refere direct la articolul lui I. Cremer şi fără să producă argumente convingătoare, Constanţa Trifu contestă, în *Presa umoristică de altădată* I, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, pp. 239—241, colaborarea lui Caragiale la *Bobîrnacul*, care rămîne însă în afară de orice discuţie. În 1961, V. Mîndra a semnalat şi el un text din 1875, publicat în *Ghimpele (Jalba hoţilor din închisori)* şi semnat *Rac* (Caragiale) şi *Sir-Kock* (Constantin Cristescu). Nişte versuri pentru imnul vocal şi instrumental *Întoarcerea victorioasă* au fost publicate de Caragiale, sub semnătură, în *Calendar pentru toţi românii pe anul 1879*, p. 64 şi semnalate într-un articol din 30 septembrie, 1912, în *Ordinea*. Lipsind din cele două ediţii critice de bază şi fiind în general foarte puţin cunoscute, le reproducem în continuare:

Întoarcerea victorioasă

Himn vocal şi instrumental, poezia de I. L. Caragiali. — Muzica El. Bianchi — Editura C. Gebauer.

I

Fiu iubit al țării, care
Pe vrăjmaș ai biruit,
Căpitan viteaz și mare
Între noi bine ai venit.

Cînd erai la bătălie
Ne rugam lui D-zeu
Să te-ajute, să te ție
Și plîngeam de dorul tău.

Pentru țara românească
D-zeu ne-a ascultat
Și pe calea strămoșească
A virtuții te-a purtat.

Deșteptării triumfală
Înnainte mergător,
Astăzi între noi cu fală
Te re-ntorci biruitor.

Și-a ta sîntă biruință
Pentru neamul ce iubești,
Dă speranță și credință
Animelor românești.

Patria ne atîrnată
Numele nu-ți va uita,
Ești al țării fiu și tată ;
Să trăești Măria ta !

[4] Pentru abordarea textelor, ca problemă de teorie a mulțimilor, v. Max Bense, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1969, cap. II 2, pp. 76—83. În legătură cu considerarea unui grup de texte ca text, v. Iuri M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, Editura Wilhelm Fink, München, 1972, pp. 87, 88.

[5] Vezi subcapitolul *Gleichgewicht, Idioten, Wahnsinnige, Bürokratie und Fehler*, din introducerea lui Martin Shu-

bik la vol. *Spieltheorie und Sozialwissenschaften*, Editura S. Fischer, Hamburg, 1965, p. 49.

[6] *O chestiune juridico-literară*, în *Opere* 4 (1965), pp. 358—359.

[7] Ibidem.

[8] Vezi Ion Cazaban, *Cînd a avut loc prima reprezentație a comediei „Conu' Leonida față cu reacțiunea"* ?, în *România literară*, nr. 5, 29 ianuarie 1981, p. 16 și Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice* I (1855—1880), Editura librăriei Socec & Co., București, f. a., p. 329.

[9] În teza de doctorat *Ion Luca Caragiales Leben und* Werke, Sonderdruck aus dem XVII. Jahresbericht des *Institutes für rumänische Sprache*, Leipzig, 1911, p. 252, Horia Petra-Petrescu alcătuiește următorul palmares al premierelor lui Caragiale, din care lipsește însă farsa *O soacră : „Noaptea furtunoasă* 18 ian. 1879, *Conu Leonida* 1 febr. 1880, *Scrisoarea pierdută* 13 nov. 1884, *D-ale Carnavalului* 8 april. 1885, *Năpasta* (dramă) 3 febr. 1890". Dacă data indicată pentru *Conul Leonida* trimite, ca și în celelalte cazuri, la momentul reprezentării pe scenă, și nu la data publicării în *Convorbiri literare*, ea merită să fie luată în considerație și verificată, fie și pentru motivul că toate celelalte indicații sînt riguros exacte.

[10] Viktor Șklovski, *Literatur ohne „Sujet"*, în *Theorie der Prosa*, Editura S. Fischer, Frankfurt am Main, 1966, p. 165.

[11] Duiliu Zamfirescu, scrisoare din 6/18 iulie 1894, către Titu Maiorescu, în *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884—1913)*, cu un cuvînt de introducere și însemnări de Emanoil Bucuța, Fundația pentru literatură și artă, București, 1937, p. 144. Aceeași idee este exprimată de Duiliu Zamfirescu pe calea ficțiunii, în capitolul VIII din *Viața la țară* :

„— Astea toate sunt reviste speciale, de cele mai multe ori plicticoase, dar bune de trecut vremea la țară. Dacă vrei să le duci Aglaiei !...

— Taman !... Romanuri, *Cimpoiul,* da. E curios cîte fleacuri se traduc astăzi. Şi creştina asta le citeşte pe toate cu sfinţenie.

— Dar la mine în sat să vezi pe «domnişoara», pe dascăl, pe o soră a lui ; toate calendarele, toate comediile de novele şi de romanuri cu ilustraţii teribile sunt în mîinile lor. Şi ce e mai rău e faptul că nu sunt traduceri, ci produceri originale. S-a născut o întreagă literatură de bîlciuri. Revizorul şcolar de aici spunea că sunt la Bucureşti editori şi tipografi speciali pentru asemenea lucruri."

[12] [George Bariţ], *Literatură spurcată,* în *Gazeta de Transilvania,* nr. 51, 25 iunie 1845, pp. 202—203. Titlul articolului este inspirat probabil de termenii germani mai vechi, consacraţi pentru *literatura trivială, Schund-* şi *Schumtz-literatur.* Vezi în acest sens şi cartea lui Friedrich Streissler, *Die Schundliteratur,* Leipzig, 1912.

[13] Alexandru Odobescu, scrisoare din 26 octombrie 1854, către mama sa, în Al. Odobescu, *Opere* VIII, *Corespondenţă 1847—1879,* Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1979, p. 37.

[14] Al. Vlahuţă, *Literatura noastră,* în *Vieaţa,* nr. 19, 18 iunie 1895, pp. 2—3.

[15] Articolul lui A. D. Xenopol, ignorat de Dinu Pillat în *Romanul de senzaţie în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea* (1947) sau de Marian Barbu în *Romanul de mistere în literatura română* (1981), a apărut în *Foiletonul Voinţei naţionale,* nr. 356, 1 octombrie 1885, p. 2. Fiind probabil prima analiză mai complexă a literaturii noastre haiduceşti, îl reproducem în întregime :

Noutăţi literare
(Literatura haiducească)

Deşi mişcarea noastră literară este îndestul de restrînsă, totuşi sunt unele ramuri ale ei cari deşi foarte gustate de o clasă numeroasă a poporului, au rămas aproape necunoscute de aşa-numita societate cultă. Între aceste ramuri necunoscute socotim că cea mai însemnată este *literatura haiducească.*

Există anume o mulțime de scrieri cari se îndeletnicesc cu viața *haiducilor* acelor figuri răzbunătoare a nedreptății sociale și politice din vremile privilegiurilor, figuri pe cari poporul românesc le adăpostea la sînul său în epoca impilărei turcești și grecești.

Enumerăm următoarele povestiri haiducești cari ne au trecut prin mîini.

1) *Haiducul Țandură*
2) *Iancu Jianu*
3) *Bujor căpitan de haiduci*
4) *Moartea lui Bujor*
5) *Bostan, haiduc național*
6) *Ioan Tunsu*
7) *Ghiță Cătănuță*
8) *Corbea, nuvelă originală*
9) *Ceauș hoțul Moldovei*
10) *Grozea mare haiduc național*
11) *Codreanu, mare haiduc național*
12) *Tîlhăriile banditului Mihail Bunea*
13) *Mina haiduceasa*[1].

Din aceste numerele 1—7 sunt scrise de d. *P. Macri*, 8—9 de *Stefan Stoenescu*, 10—12 de un anonim P. și 13 de d. *George Baronzi*. Deși alcătuite de autori deosebiți, caracterul tuturor acestor istorioare este unul și același : descrierea impilărilor și nedreptăților suferite de poporul român de la grecii și turcii cari jefuiau țara și punerea în lumină a unor individualități puternice, cari suferise cîte o nedreptate deosebit de mare și cari se hotărăsc a se arunca în haiducie pentru a răzbuna asupra clasei injuria suferită de la individ. Istorioarele sunt țesute cu o intrigă de obicei foarte simplă din care vroim să dăm aici analizii cîtorva :

În *Corbea*, d. Stoenescu întîlni pe un țăran voinic și iubit de toate satele de prin prejur, pentru voinicia lui, care iubește pe fiica unui boeraș d. Arhondărescu. Un grec însă Varicos, devenit din bragagiu mare proprietar, vroește să ia de soție pe frumoasa Maria. Părinții, cari se uitau numai la bogăția viitorului soț, înșală pe copilă cu vestea năprasnică adusă de un serv, pus la cale dinainte, despre moartea lui Corbea, și fata, după ce le-

şină şi apoi se liniştește este nevoită să urmeze la altar pe dihania de grec. Corbea ajunge însă în sat tocmai cînd se făcea nunta, pîndește pe fereastră şi văzînd pe grec la picioarele iubitei lui într-o cameră laterală, sare pe fereastră, scoate un pistol şi ucide pe Varicos, fapt care-l împinge în haiducie.

Grozea rămăsese orfan de părinţi numai în vîrstă de 14 ani, fără nici un ajutor. Era iarnă şi bietul copil n-avea ce mînca. Se duse deci la arendaşul moşiei, un grec înalt, spătos, cu barba roşie şi ochii mici, şi-i ceru ajutorul său şi mai ales ceva de mîncare. Grecul [i]i răspunse cu cruzime : „Nu eşti bun de muncă şi nu eşti rudă cu mine", şi ordonă să-l dea afară. El găseşte în sfîrşit adăpost la un ţăran Toma, care avea o copilă de 9 ani. Trăind Grozea mai mult timp în casa lui Toma, el începu să iubească copila şi să fie iubit de ea. Grecul Megalichiades reclamase însă pe săteni şi aceştia fusese osîndiţi la nişte sume nedrepte, pentru cari li se vînduse vitele. Această neomenie redeşteptă în mintea lui Grozea alungarea lui din casa boerească, atunci cînd rămăsese orfan şi el răscoală pe ţărani contra lui Megalichiades. Acesta însă năbuşeşte răscoala cu dorobanţi şi pune mîna pe Grozea, care e închis împreună cu alţi 30 de ţărani, şi stau la închisoare 7 ani. Scăpînd de aici cu 17 cari mai rămăsese în viaţă se constitui în bandă sub conducerea lui Grozea, care răzbună apoi prin multe morţi şi jefuiri ale ciocoilor suferinţele poporului.

Prin împrejurări de acestea sunt împinşi toţi eroii scrierilor ce analizăm în viaţa haiducească. Pentru a menţinea interesul, autorii mai ţes în lăuntrul povestirii lor cîte o intrigă care nu se leagă cu începutul. Aşa d. e., în *Haiducul Grozea* amorul unuia din banda lui Grozea, Alexe, pentru soţia căpitanului său. Atît ţesătura intrigei este slabă în toate aceste scrieri cît şi apropierea de adevăr, după care romanul se cere a tinde în zilele noastre, nu este respectată. Aşa, spre exemplu, în Corbea găsim în destul de extraordinar ca iubita acestui ţăran să fie o fată de boer, fără a se motiva prin nimic acest amor nepotrivit. Apoi ce să zicem despre consecuenţa autorului în descrierea figurilor ce le pune în scenă, cînd la început

face pe Maria cu părul așa de blond încît abia se deosibea de rîul de beteală ce-i curgea pe umerile sale, pentru a o preface peste cîteva pagine în o brună cu părul negru ca pana corbului.

Ca stil, aceste scrieri lasă iarăși de dorit. Limba în care ele sunt alcătuite este plină de franțuzisme și întorsătura frazei nu este deloc poporană, precum vrea să fie subiectul ce ele tratează. În deobște aceste producțiuni sunt mai pe jos de mediocre și cu toate acestea ele au un mare răsunet în poporul nostru. Este, pentru a zice astfel, singura literatură într-adevăr căutată. După cît am aflat, se vînd pe an din aceste scrieri mii de exemplare și de aceea numărul lor sporește pe zi ce merge. Este o clasă întreagă de oameni care le citește, pe care-i interesează, cărora procură o adevărată petrecere intelectuală, oameni cari de altfel n-ar găsi nici o plăcere la citirea unor novele de alt gen, de altminteri bine alcătuite și frumos stilizate.

Care să fie explicarea acestui fapt în destul de extraordinar, ca într-un timp de liniște, de viață orînduită, de justiție echilibrată, în care nu mai ai nevoe să-ți faci dreptate singur, să se iubească de poporul nostru tocmai trezirea acelor figuri cari reprezintau altă dată simbolul dezordinei sociale ? Cum se face de haiducii sunt atît de iubiți și celebrați în timpurile noastre ?

Noi credem că această reîntoarcere a minții poporului către trecut, această interesare pentru suferințele altui timp ce ne atinge de aproape, este un semn viu al iubirei de țară ce se manifestează în el. Cînd strămunii noștri sufereau, ei sufereau individual ; [î]i durea pentru dînșii nu atît pentru țara lor, căci răul obștesc dispărea înaintea mărimii răului individual. Astăzi cînd poporul nostru simpatizează cu acei răzbunători ai soartei sale amărîte, el este însuflețit de un simțimînt general, *altruist*, cum spun moraliștii secolului nostru, și trebue să ne bucurăm văzînd această interesare a poporului de trecutul său, oricît de imperfectă ar fi forma literară în care acest interes se manifestează.

Apoi oricum să fie, acești haiduci, cari desfid întreaga organizare socială, cari se pun în luptă cu toată puterea statului pentru a răzbuna nedreptatea lor, sunt figuri

interesante, dramatice ; este partea serioasă din viața noastră, lăsată de timpul trecut, pe cînd actualitatea ce ne înfățișează ea ? În imensa ei majoritate o galerie de caraghioși, buni de a fi trecuți sub biciuirea satirei și a comediei, iar nu niște figuri cari să insufle simpatie celor ce vor privi la ele.

---

[1] Cele mai multe apărute în editura *Cucu* din București.

[16] Petru P. Carp, *Răzvan Vodă, Dramă istorică în cinci acturi de d. B. P. Hîjdeu*, în *Convorbiri literare*, nr. 18, 15 noiembrie 1867, pp. 245—248.

[17] Titu Maiorescu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în *Critice* 1866—1907, vol. III, Minerva, București, 1908, pp. 55—56.

[18] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice* III (1887—1891), ed. cit., p. 203.

[19] Vasile Alecsandri, scrisoare din 12 noiembrie 1878, către Ion Ghica, în Vasile Alecsandri, *Corespondența*, ediție îngrijită și note de Marta Anineanu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1960, p. 87.

[20] În Vasile Alecsandri, *Opere VI*, Teatru, Editura Minerva, București, 1979, p. 613.

[21] [Ionescu-] Gion, *Cronica teatrală, O scrisoare pierdută*, comedie în patru acte de d. L. Caragiali, în *Românul*, 15 noiembrie 1884, p. 1023.

[22] Șerban Cioculescu, *I. L. Caragiale*, Editura tineretului, București, 1967, p. 51 : „Cu *O noapte furtunoasă* se deschide în teatrul românesc o eră nouă. Este data care marchează începutul unei literaturi cu totul originală, cu moravuri și cu tipuri specific locale."

[23] Vezi *Cronica literară (Ghimpele*, 2 iunie 1874), în *Opere* 4 (1965), pp. 112—114.

[24] *Un artist*, în *Opere* 3 (1962), p. 10.

[25] *Literatura și politica* (1897), în *Opere* V (1938), pp. 219—220. În *Ceva despre teatru* (1896) putem citi: „...eu știam că piesele nu se-mpart în primitive și moderne, simple și complexe, naive și rafinate: știam că se-mpart pur și simplu în piese bune și rele, frumoase și urîte, inteligente și neroade", iar în articolul *Oare teatrul este literatură?* (1897), ideea aceasta este formulată încă o dată, și mai tranșant: „Ori de ce fel ar fi concepțiunea — înaltă sau joasă, rafinată sau primitivă, sacră ori profană — numai cîtuși de puțin să fie o izvorîre nu voită, ci pornită firește din adîncimea, infinită ca și natura ce se oglindește în ea, a creerului omenesc, ea merită să se arate lumii numai să poată *cum;* [...]."

Reabilitarea „oficială" a genurilor minore începe să se producă în unele lucrări ale școlii morfologice germane și ia un aspect programatic în cercetările formaliștilor ruși. În articolul *Literatură fără „subiect"* (op. cit., p. 163), Viktor Șklovski dezvoltă un punct de vedere aproape identic cu acela din teoriile lui Caragiale: „...o operă literară este formă pură, ea nu este obiect, nu este material, ci un raport între materiale. Și ca orice raport, ea este independentă de orice dimensiune. De aceea proporția unei opere, mărimea numărătorului și a numitorului ei este lipsită de importanță; importantă e doar relația dintre ele. Humoresca sau tragedie, mari opere vestite în toată lumea sau mici lucrări intime, opoziții cum ar fi lume-lume sau pisică-piatră, toate acestea sînt de importanță egală."

Pornind de la aceleași principii, Iuri Tînianov examinează în articolul *Dostoevskij und Gogol'*, din vol. *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, Editura Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967, pp. 90—91, cele două nivele ale literaturii lui Gogol: „La Gogol există două nivele: unul înalt, tragic și unul jos, comic. Cele două nivele sînt situate aproape unul față de celălalt și se despart de fiecare dată. Într-unul din articolele sale de început (*Despre Boris Godunov*), în care Gogol vorbește despre «cele două naturi adversare ale omului», se află deja indicate particularitățile celor două nivele [...]. Opoziției măștilor îi corespunde o opoziție a sti-

lurilor. Stilul înalt înseamnă : amplificare, tautologie, izocolon, neologism, arhaism, cel de jos înseamnă : iraționalitate, barbarisme, influențe ale dialectului ș.a.m.d. Ambele niveluri stilistice se incomodează la început din punct de vedere lexical, ele cresc din domenii diferite ale limbii : stilul înalt se raportează la slavona veche, bisericească, stilul jos se întemeiază pe dialecte. Genurile literare în care cele două stiluri sînt cu precădere reprezentate au tradiții diferite. Alături de tradiția comediei lui Gogol stă tradiția scrisorilor sale, care trebuie dedusă din predica secolului al XVIII-lea."

Întemeiat pe aceste teze, Al. Călinescu a examinat tradiția „minoră" a literaturii lui Caragiale și, în general, atitudinea scriitorului față de problema evoluției formelor literare, în *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, Editura Albatros, București, 1976.

[26] *Cîteva păreri* (1896), în *Opere* 4 (1965), p. 38.

[27] Ibidem, pp. 59—60.

[28] *O reparație*, în *Opere* 3 (1962), p. 361.

[29] *Ultima emisiune*, în *Opere* 2 (1960), pp. 176—177.

[30] *Identitate*, în *Opere* II (1931), p. 201.

[31] *Amicul X...*, în *Opere* 2 (1960), pp. 139—140.

[32] *Citim în* Cartea fistichiă *a oficiului nostru esterior...*, în *Bobîrnacul*, nr. 23, 31 martie 1879, p. 1. Amănuntele lui Maiorescu în *Însemnări zilnice* I (1855—1880), ed. cit., p. 322.

[33] Roland Barthes, *Istorie sau literatură*, în *Despre Racine*, Editura Univers, București, 1969, p. 189.

[34] Șerban Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale*, *Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1977, pp. 433—434.

[35] Scrisoare din 5 noiembrie 1884, către Petre Th. Missir, în *Opere* VII (1942), pp. 529—530. Aceeași situație înainte de

decizia juriului pentru premierea comediei *D-ale Carnavalului*, în op. cit., pp. 532—533.

[36] *Cîteva păreri*, în *Opere* 4 (1965), p. 57. Același text este reluat, cu mici variațiuni, în *„Apus de soare"*, *Cîteva note*, din op. cit., p. 459.

[37] [*Publicul Teatrului Național*], în *Opere* 4 (1965), pp. 430—433. Dar înainte de a pune în discuție amestecul de gusturi de la nivelul *lojelor*, Caragiale dăduse, în amintirile *Din carnetul unui vechi sufleor* (1881), o spectaculoasă imagine a publicului popular, într-o zi de Crăciun, la Teatrul Național din București, cînd se adună sus, *la galerie*, „peste cinci sute de mitocani" înfierbîntați.

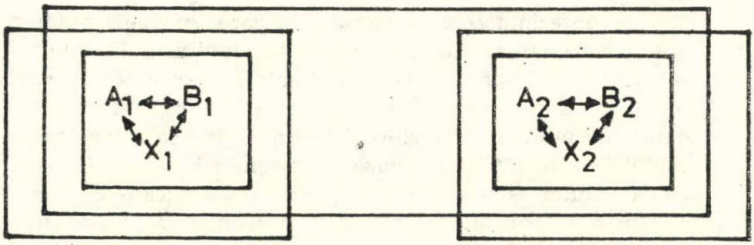
[38] Alături de imaginea celor două *loji* și a *doamnei abracadabrante*, Caragiale mai dezvoltă în *Exigențe grele* (1896), din *Opere* 4 (1965), p. 78, *metafora debitantului* rutinat, care știe să se adapteze la gusturile clienților săi : „În tîrgul de vremi statornicit, micul debitant știe ce marfă se caută, știe ce trebuie mușteriului cunoscut și credincios : ba îi merge chiar înaintea nevoilor ; chiar i le provoacă, cunoscîndu-i firea și gustul. Dar într-un tîrg improvizat, în vecinic provizorat, Dumnezeu mai știe cum să mulțumești pe mușterii. Dai primitivului în pielea goală o bună flanelă, vînătorului preistoric o pușcă și porcarului mărgăritare : o fi bună marfa dumitale, dar mușteriii îi găsesc cusururi, deoarece... nu le trebuie. Primitivului nu-i trebuie căldură pe spinare și pe pîntece, pielea lui e-nvățată cu de toate ; el are nevoie de zorzoane poleite, să și le pună-n capul nețesălat ; vînătorului îi trebuie un tomahawk, iar porcarului porumb pentru vitele de-acasă... Dar ia să nu bagi de seamă la vertiginosul mers al progresului ! ia poftim de le dă a doua zi aceea ce ai văzut că le trebuia ieri. Aș ! primitivul vrea acum cămăși de mătase, vînătorul o carabină ghintuită cu repetiție și porcarul briliante."

[39] Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Librairie Nizet, Paris, f. a., p. 426 și, mai nuanțat, la p. 432 : „Dacă ne vom întreba acum care este trăsătura

esențială a dramaturgiei clasice, ne vom da seama că ea poate fi dedusă din conflictul perpetuu ce opune pe autor publicului său, în fiecare din cele trei domenii pe care tocmai le-am trecut în revistă : tradițiile literare, regulile și punerea în scenă. În legătură cu Voltaire și Lope de Vega v. Robert Escarpit, *De la sociologia literaturii la teoria comunicării*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1980, pp. 254 și 257. Un exemplu invers, de scriitori care se îndepărtează de public sau îl ignoră (Herder și, în general, literatura clasică germană) este dat de Hans Norbert Fügen, în *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*, Editura Herbert Grundmann, Bonn, 1974, ediția a șasea, p. 171.

[40] *Amintirile din teatru ale lui Const. I. Nottara*, publicate și adnotate de Tatiana Nottara și Ioan Massoff, Editura „Adevărul" S. A., [București, 1936], pp. 184, 186. O versiune identică în fond, dar mai pitorească, la C. Săteanu, *Mușchetarii literaturii române moderne*, Institutul grafic „Presa Bună", Iași, 1940, pp. 32—33.

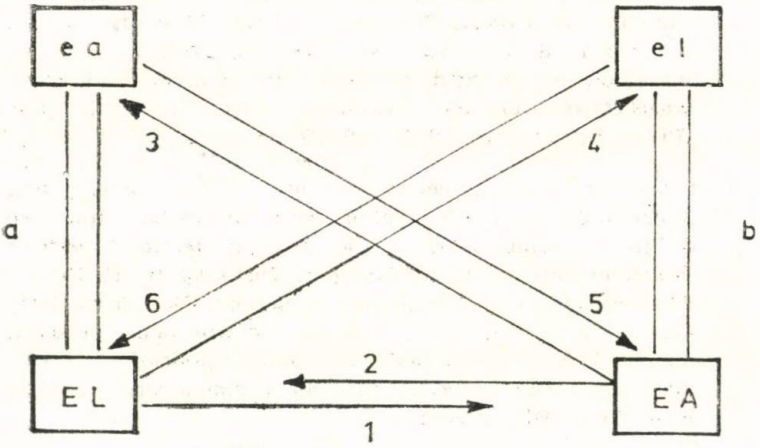
[41] Foarte utile pentru cercetările care au în vedere relația dintre autor și cititor (public) sînt informațiile furnizate de teoria comunicației, ca de exemplu *teoria balanțelor (afective)*, întemeiată pe *Liking* și *Disliking* (v. F. Heider, *The psychology of interpersonal relations*, New York, 1958) sau teoria relației comunicaționale dintre două persoane (cf. L. Thayer, *Communication and organization theory*, din Fr. E. Dance, editor, *Human communication theory*, New York, 1967, p. 90) :



Persoana A **Persoana B**

în care persoana A comunică cu B despre obiectul X, A avînd la nivel intracomunicativ o anumită reprezentare despre el (A_1), despre B (B_1) și despre X (X_1), iar B, despre el (B_2), despre A (A_2) și despre X (X_2).

Un demers asemănător poate fi întîlnit la Günter Waldmann, care, pornind de la o idee a lui J. Habermas, examinează în *Kommunikationsästhetik 1. Die Ideologie der Erzählform, Mit einer Modellanalyse von NS-Literatur*, Editura Wilhelm Fink, München, 1976, pp. 67—68, oferta matrimonială din textele de mică publicitate și construiește un model al relațiilor dintre parteneri, în ideea unei posibile analogii cu relațiile dintre autor și cititor, în cazul textelor literare :



„«EL» reprezintă rolul autorului, în care un autor concret, aflat în căutarea unei partenere, se manifestă în interiorul textului, împreună cu reprezentarea, specifică acestui rol, pe care o are despre «ea» ; «EA» reprezintă rolul unui receptor, în interiorul textului, în care partenera căutată, între altele, pe baza reprezentării unui «el», specifică rolului ei, trebuie să intre în comunicare cu autorul, prin intermediul informației transmise de oferta matrimonială în legătură cu aceste roluri și în interiorul textului."

Concluziile la care ajunge teoria comunicației pot fi confruntate și parțial identificate cu distincțiile pe care le stabilește estetica receptării între *cititorul real*, *cititorul intenționat (der intendierte Leser)* și *cititorul implicit* (v. Erwin Wolff, *Der intendierte Leser. Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffes*, în *Poetica*, 4, 1971, H. 1, pp. 141—166, Manfred Naumann, *Autor-Adressat-Leser*, în *Weimarer Beiträge*, 17, 1971, H. 11, pp. 163—169 sau Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, Editura Wilhelm Fink, München, 1976, cap. I B 2, *Leserkonzepte und das Konzept des impliziten Lesers*).

[42] În *Teoria literaturii*, Editura pentru literatură universală, București, 1967, p. 139, Wellek și Warren citează exemplul rolului pe care l-ar fi jucat structura publicului în cazul lui Shakespeare : „Au existat chiar încercări de a se atribui diferențele de tematică și stil din diferitele perioade de creație ale lui Shakespeare schimbărilor survenite în structura publicului, mai exact trecerii de la publicul eterogen care frecventa scena în aer liber a lui «Globe Theatre» de pe South Bank, la publicul teatrului «Blackfriars», o sală închisă vizitată de clasele sus-puse."

[43] „Pentru noi, problema centrală a istoriei literare este problema evoluției în afara personalităților, studiul literaturii ca fenomen social original. În acest sens, noi acordăm o importanță excepțională problemei formării genurilor și a substituirii lor ; în consecință, literatura secundară, literatura de masă, își recapătă valoarea, deoarece ea participă la acest proces. Ceea ce importă aici este să distingem literatura de masă care pregătește formarea unor genuri noi, de aceea care apare în procesul dezagregării lor și care reprezintă o materie posibilă pentru studiul inerției istorice", Boris Eihenbaum, *La Théorie de la „méthode formelle"* (1925), în *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 71 sau în B. Eichenbaum, *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, Editura Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1965.

[44] Ferdinand Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Librairie Hachette, Paris, 1898, pp. 8, 12, 13.

[45] Gérard Genette, *Figures* III, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 97, unde se demonstrează frecvența cu care literatura lui Proust recurge la un procedeu formal tipic pentru mecanica enigmei, *analepsa repetitivă*.

[46] *Cilibi Moise, Cîteva rînduri alese* (1896), în *Opere* 4 (1965), p. 230 : „O figură remarcabilă în istoria literaturii noastre sănătoase a fost, fără-ndoială, *Cilibi Moise*. [...] Adesea cîştiga cu literatura lui scrisă şi cu bonimentul lui spiritual mai mult decît cu negustoria : nu oricine avea nevoie de mănuşi, ciorapi, nasturi, gulere şi altele ; oricine însă trebuia să-l asculte şi să ia o cărticică din *Pildele şi apropourile lui Cilibi Moise, vestitul în Țara Românească*.

Cărticelele acelea au făcut multă plăcere copilăriei mele ; cu ele am petrecut multe seri într-adevăr încîntătoare, pe atunci cînd începusem să ştiu citi, şi poate nu puţină influenţă a avut acea citire, şi dînsa, asupra spiritului meu."

[47] Titu Maiorescu, *Critice* III, ed. cit., p. 45.

[48] Ibidem, p. 277.

[49] Mihail Dragomirescu, *De la misticism la raţionalism, Cronice culturale*, Tip. „Române-Unite", Bucureşti, 1924, pp. 227—228.

[50] E. Lovinescu, *Caragiale*, în *Scrieri* 1, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, pp. 233, 234 şi Paul Zarifopol, *Publicul şi arta lui Caragiale*, în *Pentru arta literară* I, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 184.

[51] Distincţia între *discuţie* şi *opera literară* la Boris Tomaşevski, în *Teoria literaturii, Poetica*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, pp. 21—22.

[52] *Lache şi Mache*, în *Opere* 2 (1960), p. 327. Prima versiune a acestui text este *Smotocea şi Cotocea*, din *Calendarul Claponului*, 1878.

[53] *Intelectualii*, în *Opere* 2 (1960), p. 450.

[54] *D-ale Carnavalului*, în *Opere* 1 (1959), p. 231.

[55] *Antologie...*, în *Opere* 2 (1960), p. 274.

[56] Iată numai cîteva exemple : *Corespondenție între doi amorezi sau limba românească la anii 1832 și 1822* [în versuri], în *Calendar pentru poporul românesc...*, Iași, 1844, pp. 92—96 ; același text reapare sub semnătura lui N. Istrati în *Calendar pentru români...*, Iași, 1870, pp. 39—41 ; *Curiozități de provincie* [scrisori de dragoste], în *Calendarul Dracului*, București, 1867, pp. 33—35 ; *Un amor în șapte scrisori*, în *Calendarul „Curierului"*, Iași, 1876, pp. 55—56 etc.

[57] *Corespondență sentimentală* („Te salut dulce adorabila mea angelă !"), în *Bobîrnacul*, nr. 15, 4 martie 1879, p. 4 ; *O întîmpinare* (răspunsul Mițilicăi Fițoianu, adresat redacției), în *Bobîrnacul*, nr. 16, 9 martie 1879, p. 4 ; *Corespondență sentimentală (Claponul*, nr. 6, 1877), în *Opere* 2 (1960), p. 320 etc.

[58] *Țal !...*, în *Opere* 2 (1960), p. 256.

[59] Vezi Florin Manolescu, *Cazuri de complicitate*, în *Luceafărul*, nr. 18, 29 aprilie 1972, p. 2.

[60] *Două loturi*, în *Opere* 3 (1962), p. 118.

[61] André Jolles, *Einfache Formen*, Editura Max Niemeyer, Halle (Saale), 1929, p. 236.

[62] *Timpul*, nr. 89, 18 aprilie 1880, p. 1.

[63] Și mai clar poate fi urmărit raportul acesta în cazul grupului de texte din jurul schiței *Temă și variațiuni*. „Dosarul" textului ar putea cuprinde :

1. „Tema" apărută în *Timpul*, nr. 289, 30 decembrie/11 ianuarie 1880, p. 3, la rubrica *Fapte diverse* și redactată probabil de Caragiale :

„În seara Crăciunului a izbucnit un foc în casele cu Nr. 5 din strada Gabroveni.

Ningea și bătea vîntul.

Deși cam chefuiți, ca toată lumea în seara de Crăciun, pompierii s-au purtat bine : în cîteva minute focul a fost stins. S-au distins serjenții Poenaru, Pop Cornelie, Pop Dimitrie, Panaitescu Dimitrie. — Un serjent a căzut de pe o fereastră a etajului al doilea, pe un soldat l-a călcat o pompă. Nici unuia, nici altuia însă nu le-a fost nimic : azi sunt zdraveni."

2. Foiletonul *Varietăți politice, Temă și variații,* din *Voința națională*, nr. 324, 22 august 1885, p. 1. Aici *tema* obiectivă este atribuită *Voinței naționale*, iar *variațiile* subiective, gazetelor oponente, *România*, *Fraternitatea* (cu aluzii la problema agitațiilor naționaliste), *Românul* și *l'Indépendance roumaine*.
3. Versiunea finală din vol. *Note și schițe* (1892), în care se trece de la nivelul „textului" politic sau gazetăresc, la nivelul unui text literar cu ofertă de participare multiplă, care a reușit să absoarbă în structura sa primele două texte, prin metoda practicată și de Eminescu, de exemplu, în variantele *Scrisorii* III.

Dosarul poate fi completat cu un număr de articole ulterioare, pe tema arderii Teatrului Liric (noiembrie/decembrie 1895), scrise de Caragiale și de alți reporteri în *Constituționalul*, *Epoca* sau *Gazeta poporului*, după același scenariu al exagerărilor sau al minimalizării, în funcție de interesele politice ale gazetei-patron.

În felul acesta, circuitul intertextual care cuprinde viața, politica, gazetăria și literatura se închide în chip spectaculos.

Exemplul pe care l-am dat aici poate fi utilizat și pentru a explica legătura dintre noțiunea de *ofertă de participare multiplă*, de la nivelul pragmaticii, și conceptul de *intertextualitate*, așa cum îl înțelege Julia Kristeva : „Astfel structura romanului francez din secolul XV poate fi considerată ca rezultat al transformării mai multor altor coduri : scolastica, poezia curteană, literatura orală (publicitară) a orașului, carnavalul. Metoda transformațională ne determină deci să situăm structura literară în ansamblul social, considerat ca ansamblu textual. Vom numi *intertextualitate* această interacțiune textuală care

se produce în interiorul unui singur text. Pentru subiectul cunoscător, intertextualitatea este o noțiune care va fi indicele modului în care un text citește istoria și se inserează în ea." *(Problemele structurării textului*, în vol. *Pentru o teorie a textului*, antologie și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, Editura Univers, București, 1980, p. 266). Aceeași problemă este discutată de Julia Kristeva în articolul *Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman*, din *Critique* XXIII, 1967, pp. 438—465, unde i se atribuie lui M. Bahtin meritul de a fi introdus în teoria literaturii conceptul de *intertextualitate*.

[64] Cf. Maria Corti, *Principiile comunicării literare*, Editura Univers, București, 1981, pp. 140—141.

[65] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice* II (1881—1836), ed. cit., p. 250.

[66] *Cîteva păreri*, în *Opere* 4 (1965), pp. 33—34.

[67] Noțiunea de *structură de apel* este utilizată de Wolfgang Iser în *Die Appelstruktur der Texte*, Universitätsverlag, Konstanz, 1970, pentru a denumi structurile și procedeele tehnice prin care un text (autor) realizează dirijarea reacțiilor cititorului (p. 23), cu observația că procentul de imprecizie al textelor literare reprezintă cel mai important element de cuplare între text și cititor (p. 33).

[68] Noțiunea de *dirijare a simpatiei* este utilizată în chip sistematic de un grup de cercetători germani ai teatrului lui Shakespeare, în Werner Habicht și Ina Schabert (editori), *Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares, Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie* (Editura Wilhelm Fink, München, 1978). După Wolfgang Clemen (op. cit., pp. 17—18), *dirijarea simpatiei* este rezultatul unei combinații de impresii și de procedee, care poate fi urmărită cu ușurință în teatrul lui Shakespeare : „Monologuri și dialoguri, prima apariție a personajelor sau prima indicație asupra lor, cuvinte de încheiere, caracterizări *in absentia*, scene coristice și rapoarte ale unor personaje secundare, aparent neutre și îndepărtate, gesturi și recu-

zită, deghizări și costum, economia de cuvinte, tăcerea și absența prelungită de pe scenă, autoprezentarea prin mari tirade sau gesturi mute, succesiunea scenelor și ritmul dramaturgic, scenele de ascultare la ușă, acțiunile scenice spectaculoase și panoramele simbolice, cu semnificație emblematică, constelația personajelor pe scenă — toate acestea și încă multe altele sînt puse de Shakespeare — uneori vizibil, alteori cu intenție ascunsă — în slujba dirijării simpatiei...". În aceeași lucrare (pp. 20—32), Manfred Pfister încearcă să alcătuiască un „repertoriu al tehnicilor dirijării simpatiei", în care include : desfășurarea acțiunii, așteptările specifice anumitor genuri literare, constelația personajelor, focalizarea, modul în care dramaturgul oferă spectatorilor informația (deficitul sau avansul informațional al personajelor și al spectatorilor), sistemul de perspective al personajelor, relația unui personaj cu spectatorii (adresarea către public, monologul, dialogul *ad spectatores*, combinat cu o anumită poziție în scenă) etc. Alte echivalente ale termenului de *dirijare a simpatiei* sînt *dirijarea receptării* și *dirijarea publicului*.

[69] În *Opere* 1 (1959), pp. 530 și 529—530.

[70] Levin L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Editura B. G. Teubner, Leipzig și Berlin, 1931, ediția a doua, p. 67. Tot aici Schücking dă exemplul lui Laurence Sterne, care i-a dictat iubitei un număr de scrisori către cunoștințele acesteia din Londra, pentru a atrage atenția asupra romanului *Tristram Shandy*, proaspăt apărut.

[71] Cf. *Opere* 1 (1959), pp. 583 și 590.

[72] M. Sadoveanu, *Evocări*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1954, p. 152.

[73] Tehnicile de manipulare a cititorilor și de sugerare a unei anumite opțiuni sînt și mai vizibile în domeniul textelor utilitare. Dieter Baacke citează în *Kommunikation und Kompetenz*, Editura Juventa, München, 1973, pp. 366—367, celebrul caz propagandistic fabricat de englezi, în timpul

primului război mondial și cunoscut sub numele de *„atrocity story"* : „Generalul de brigadă Charteris a comparat două fotografii capturate de la germani. Una arăta cum corpurile a doi soldați germani morți erau transportate în spatele liniilor ; pe cealaltă se puteau vedea cai morți, pe drumul spre o fabrică unde urma să se obțină din cadavre săpun și ulei. Charteris a schimbat între ele explicațiile, așa încît sub fotografia cu soldații morți se putea citi : «German Cadavers on Their Way to the Soap Factory». Sub această formă, fotografia a fost trimisă în China, unde a fost răspîndită prin intermediul presei. Ea a provocat în rîndul chinezilor, pentru care cultul morților reprezintă un principiu absolut, efectul scontat și a contribuit la declanșarea războiului împotriva germanilor."

[74] *Amici*, în *Opere* 2 (1960), p. 88.

[75] *Exigențe grele*, în *Opere* 4 (1965), p. 78.

[76] Paul Zarifopol, *Introducere* la *Opere* II (1931), p. XXI.

[77] În „antologia" de farse *1 Aprilie*, în schița *O zi solemnă*, în *Poveste de contrabandă* etc.

[78] Teoria *locurilor goale* reprezintă un capitol important în practica analitică a formaliștilor ruși, în poetica structuraliștilor de la Praga sau în estetica germană a receptării. De altfel, încă din 1910, Käte Friedemann făcuse, în *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, observații în legătură cu ceea ce teoria literară va numi mai tîrziu *loc imprecis* sau *gol*, pornind de la o scenă de interior din romanul *Wilhelm Meisters Lehrjahre* și de la portretul Ottiliei din *Wahlverwandtschaften* de Goethe.
Influențat probabil de teoria lingvistică a *desinenței zero*, Iuri Tînianov vorbește de existența *locurilor albe* sau a *versurilor fără material verbal*, în cazul unor texte de Pușkin și de Maiakovski (v. *Das literarische Faktum* din vol. *Die literarischen Kunstmittel...*, ed. cit., p. 21). La nivel gramatical și lexical, problema este studiată și de Roman Jakobson, într-un studiu din 1939 despre *terminația zero*, în care se pornește de la teza lui F. de Saussure, con-

form căreia „limba se poate mulțumi cu opoziția dintre ceva și nimic" (v. articolul *Das Nullzeichen*, în Roman Jakobson, *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, München, 1974). Pornind de la Edmund Husserl, Roman Ingarden utilizează și definește în chip sistematic noțiunea de *loc imprecis*, ca element esențial în operațiunea de *concretizare* a unui text literar (v. *Vom Erkennen des Literarischen Kunstwerks*, Tübingen, 1968 și *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1972). Iuri M. Lotman utilizează noțiunea de *procedeu minus (minus-priiom)*, pentru cazurile în care absența unui anumit element devine parte organic-componentă a textului fixat grafic. În această categorie intră absența unor strofe numerotate și înlocuirea unui vers final, printr-o jumătate de vers, la Pușkin, absența rimei, pe fondul de așteptare a ei, creat de un text etc. Pentru Lotman, locului în care într-un text, la un nivel sau altul, apare un *minus-priiom* îi corespunde în structura de cod un element purtător de semnificație : „Dacă o poetică descriptivă, care privește fiecare element artistic identificat, ca existînd izolat și situat mecanic alături de alte elemente, operează numai cu procedee realizate, poetica structurală, care concepe elementele artistice ca relații, recunoaște cu claritate că o mărime negativă este tot atît de reală ca și una pozitivă și că un element nerealizat nu are valoare zero, ci este tot atît de concret ca și un element realizat." (op. cit., p. 207). În sfîrșit, Wolfgang Iser, care propune termenul de *loc gol*, reia problema din perspectiva esteticii receptării, pentru care procesul de comunicare literară este pus în mișcare și reglat de dialectica dintre *a arăta* și *a trece sub tăcere* (v. *Der Akt des Lesens*, ed. cit., p. 265).

[79] Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și evul mediu latin*, Editura Univers, București, 1970, p. 188 și urm.

[80] *Mici economii...*, în *Opere* 2 (1960), p. 172.

[81] „Cucoana mi-a apucat repede mîna și, dîndu-mi-o în jos, m-a luat cu toată puterea în brațe.

Parcă văz încă odaia ceea...

Ce pat !... ce perdelițe !... ce pereți !... ce tavan !... toate albe ca laptele. Și abajurul și toate cele lucrate cu igli-

ța în fel de fel de fețe... și cald ca subt o aripă de cloșcă... și un miros de mere și de gutui...", în *Opere* 3 (1962), p. 111. Fragmentul acesta poate fi analizat și ca echivoc erotic, procedeu utilizat cu relativă insistență de Caragiale.

[82] *Zgomot*, în *Opere* 3 (1962), p. 384.

[83] *O invenție mare*, în *Opere* 3 (1962), p. 73.

[84] *Accelerat No. 17*, în *Opere* 2 (1960), p. 462.

[85] Ibidem.

[86] George Panu credea că dramaturgul a avut în vedere o întîmplare asemănătoare, petrecută „într-un județ din nordul Moldovei" și că „a luat de la Iași o mulțime de lucruri nostime cu care e presărată piesa", Trahanache fiind de fapt doctorul Anastasie Fătu, prezident al tuturor întrunirilor liberale din capitala Moldovei (v. rubrica *Săptămîna*, în *Săptămîna*, nr. 125, 16 decembrie 1905, pp. 1073—1074). După Dimitrie Hogea, Caragiale ar fi respins încercările de a stabili locul de desfășurare a acțiunii din *O scrisoare pierdută* în Piatra-Neamț (v. D. Hogea, *Din trecutul orașului Piatra-Neamț, Amintiri*, Piatra Neamț, 1936, pp. 225—226).

Un articol din *Rampa* fixează acțiunea aceleiași piese în Tîrgoviște și publică fotografia Zoiței și a prefectului, „numai cu titlu documentar" (v. I. Bogdan, *Cine au fost în realitate Coana Zoița și prefectul Tipătescu*, în *Rampa*, nr. 43, 27 septembrie 1942, p. 1).

Mai recent, C. D. Papastate a încercat să demonstreze că „orașul Craiova constituie punctul de plecare și izvorul principal de inspirație al lui Caragiale, atunci cînd a conceput *O scrisoare pierdută*." (v. *Craiova și „Scrisoarea pierdută"*, în *Ramuri*, nr. 2, februarie 1965, p. 12).

[87] Vezi Johannes Anderegg, *Fiktion und Kommunikation, Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1973. Nu este exclus ca J. Anderegg să fi pornit de la teoria actelor vorbirii, descrise de J. L. Austin, în *How to do Things with Words*, Cambridge, Mass., 1962 (lucrare

apărută postum) și de John R. Searle, în *Speech Acts*, Cambridge, 1969. Austin distinge între două forme de bază ale exprimării verbale, pe care le denumește *constatative* și *performative utterance*. Prima formă se bazează pe fapte în legătură cu care se fac afirmațiile, iar a doua realizează ceva care începe să existe abia în momentul în care se produce exprimarea.

[88] Vezi Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Editura pentru literatură universală, București, 1967, p. 426. Tot aici vezi întreaga discuție a problemei amestecului sau a separării dintre stilul umil și stilul grav.

[89] Boris Tomașevski, op. cit., p. 249.

[90] Vezi Șerban Cioculescu, *Detractorii lui Caragiale*, în *Viața lui I. L. Caragiale*, *Caragialiana*, ed. cit., pp. 391—424 și Pompiliu Constantinescu, *Comediile lui I. L. Caragiale*, în *Scrieri* 2, Editura pentru literatură, 1967, pp. 109—115.

[91] Titu Maiorescu, *Critice* III, ed. cit., p. 44. De altfel, chiar în 1885, anul primei reprezentări a comediei lui Caragiale, circula în România un „manual" de formatul unei broșuri, tipărit pe hîrtie *pulp* și intitulat *Noul și adevăratul vademecum al electro-homeopatiei, știința nouă care curarisește sîngele și însănătoșește organismul*, de Cesare Mattei și se vindeau la cîteva farmacii din București tuburi cu „globule" și sticluțe cu „electricitate".

[92] În *Opere* 1 (1959), p. 627.

[93] Robert Escarpit, op. cit., pp. 96—97.

[94] *Păcat...*, în *Opere* 3 (1962), p. 65.

[95] Marin Preda, *Despre actualitatea lui I. L. Caragiale*, în *Imposibila întoarcere*, Editura Cartea românească, București, 1971, p. 82.

[96] După James Blish, unul din romanele sale S.F. ar fi avut cu totul alt aspect, dacă editorul nu i-ar fi pus în vedere că

genul respectiv nu îi permite publicarea unor texte mai mari de 75 000 de cuvinte. Comentînd această împrejurare în *Phantastik und Futurologie*, St. Lem observa că dacă ceva asemănător s-ar fi aflat în legătură cu *Steppenwolf*, de Hermann Hesse, rezultatul ar fi fost un scandal literar.

[97] Erich Auerbach, op. cit., p. 38.

[98] Levin L. Schücking, op. cit., pp. 68—69.

[99] N. Filimon, *Oraşul Bergamo şi monumentul maestrului G. Donizetti* (1858), în *Opere* I, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 282.

[100] Cf. *Opere* 1 (1959), p. 648.

[101] Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Editura Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, ca exemplu de *Horizontwandel*, în cadrul tezei 3 a programului său de istorie literară.

[102] În legătură cu noţiunea de *„curbă a notorietăţii"* v. Wilhelm Lange-Eichbaum, *Genie, Irrsinn und Ruhm*, München, 1942, ediţia a treia, cu studii despre Goethe, Hölderlin sau Shakespeare.

[103] Pompiliu Constantinescu, *Cu prilejul reluării „D-ale carnavalului"*, în op. cit., p. 59.

[104] Tudor Vianu, op. cit., p. 260.

[105] Eugen Lovinescu, op. cit., p. 234.

[106] Eugen Lovinescu, *T. Maiorescu şi contemporanii lui*, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 427.

[107] G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, în *Opere* 1, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 4.

[108] Şerban Cioculescu, *I. L. Caragiale*, ed. cit., pp. 6—7.

[109] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1941, p. 433.

[110] Anton Bacalbașa, [*I. L. Caragiale*], în *Scrieri alese* I, Editura pentru literatură, București, 1965, pp. 276—278.

[111] Raicu Ionescu-Rion, *I. L. Carageali*, în *Scrieri literare*, Tipolitografia H. Goldner, Iași, 1895, pp. 45—48.

[112] Iată numai trei opinii în acest sens :
„S-a întrebat adesea lumea noastră de ce se așezase Caragiale în Berlin ? Din trebuință de ordine și de confort, pot spune eu, după cîte am auzit de la dînsul. Confortul era deplin, și, pe atunci, mai ieftin mult decît în orice alt oraș mare european, inclusiv Bucureștiul. Iar ordinea îl încînta pe Caragiale, pur și simplu." (Paul Zarifopol, *Caragiale, pe scurt, Douăzeci de ani de la moartea lui*, în *Pentru arta literară* II, Editura Minerva, București, 1971, p. 54).
„De ce s-a stabilit Caragiale la Berlin ? Lucrul n-ar avea nevoie de vreo explicație și poate că nu e chiar așa de ciudat cum se arată la întîia vedere. Omul are peste cincizeci de ani, a trăit o viață strîmtorat, vrea în fine să ia puțin aer european. E la mijloc și puțină sperietură de oriental și se constată, prin chiar alegerea țării și orașului, că pe scriitor îl atrage latura confortabilă a vieții, civilizația." (G. Călinescu, op. cit., p. 435.)
„Îl atrăgeau în capitala Germaniei dorința unei vieți confortabile într-o țară occidentală, făgăduința de a-și oferi mari plăceri artistice, mai cu seamă muzicale, rîvnite totdeauna de pasionatul meloman, liniștea unei retrageri priincioase noilor sale proiecte literare, poate și o urmă de mizantropie, neafișată de altfel, după atîtea decepții ale vieții." (Tudor Vianu, op. cit., p. 270.)

[113] I. Suchianu, *Diverse însemnări și amintiri*, Editura ziarului „Universul", București, 1933, p. 18.

[114] Editorial nesemnat, în *Românul*, 30 iunie, 1 iulie 1875, p. 1.

[115] *Decadență* (1896), în *Opere* V (1938), p. 79.

[116] *Trădarea românismului! Triumful străinismului!! Consumatum est!!!* (1893), în *Opere* 2 (1960), pp. 367—368.

[117] Mihail Dragomirescu, *O şedinţă de „Ţacherlină"*, în op. cit., p. 198.

[118] Scrisoare din 15/28 iulie 1910, către Paul Zarifopol, în *Opere* VII (1942), p. 172.

[119] Panait Macri, *Diverse*, în *Vocea adevărului*, nr. 10, 1 decembrie 1882, p. 160.
Prin 1880, problema literaturii de consum se punea şi la *Junimea*, în legătură cu N. D. Popescu, despre care N. Petraşcu îşi amintea că mînca icre negre cu polonicul, la 10 Mai: „În o şedinţă literară ţinută în saloanele d-lui T. L. Maiorescu pe la 1879 sau 1880, adică după ce scrisesem *Prizonierul de la Plevna*, *Santinela de la Griviţa*, *Peneş Curcanul*, în fine ciclul de nuvele prin care am glorificat eroismul românilor în rezbelul independenţei abia sfîrşit într-un mod atît de glorios, neîntrecutul nuvelist popular d-l I. Slavici, care a descris într-un mod atît de măestrit viaţa ţăranului ardelean, a fost pînă într-atît de nedrept faţă cu mine, care nu-i am făcut nici un rău şi nici o nedreptate, încît a exclamat: *Popescu nu face literatură, ci negustorie literară!* Pentru ce negustorie? pentru că am ajuns să cîştig 1500 lei." (N. D. Popescu, *Cîteva cuvinte asupra activităţii mele literare şi artistice. Răspuns criticilor şi defăimătorilor mei*, în *Calendarul pentru toţi fiii României*, Bucureşti, 1899, p. 26).
Alte două articole pe această temă au apărut în *Unirea democratică*, în perioada în care I. L. Caragiale era corectorul gazetei. Primul articol face o distincţie netă între scriitorii de tip Vergiliu şi scriitorii de tip Dumas şi extinde deosebirea dintre *literatura cultă* şi *literatura trivială* şi la nivelul gazetelor:
„Sunt două feluri de scriitori, unii cari scriu pentru a trăi, alţii cari trăiesc pentru a scrie. Aceştia scriu ca Vergiliu, care făcea cîte patru versuri pe zi, şi care nu ne-a lăsat decît o singură carte cu o poemă şi cîteva cîntece mai mici, însă o carte nemuritoare. Ceilalţi scriu ca Dumas şi alţi scriitori din timpurile noastre, cari fac o carte în cîteva

zile şi cari la moartea lor numără cîte două trei sute de volume sau mai multe, din cari însă cele mai multe mor înainte de autorii lor. Esenţialul pentru aceşti scriitori este cantitatea, împlinirea volumului, iar nu fondul scrierii şi modul de a scrie. Cauzele sunt uşoare de explicat. Mai întîi, pentru a se ocupa cu tragere de inimă de obiectul despre care scrie cineva şi de modul de a-l scrie, se cer cunoştinţe, arte, talent, timp şi osteneală, şi înainte de toate onestitate, calităţi cari nu sunt la îndemînă oricui. Apoi chiar atunci cînd nu lipsesc talentul şi arta, cu o asemenea procedură ar trebui să aştepte ani întregi pînă să scoată la lumină cîte ceva, dupe preceptul pedantului Horaţiu: «nonum prematur in anum»; şi nu acestea sunt vederile şi scopul scriitorilor de această categorie. Arta de a scrie, care ar trebui să fie un apostolat, o chemare sîntă, pentru ei este o meserie, din nenorocire mai puţin onestă decît alte meserii. Scopul lor este de a scrie mult şi repede, ca să întîmpine cît se poate mai în grabă lăcomia de tot ce e nou a cititorilor.

Decadenţa literaturilor trebuie să o căutăm în starea morală a societăţii, pentru că literatura e expresiunea acesteia, este icoana moravurilor sociale, şi la rîndul său le nutreşte şi le dezvoaltă. Aşa se naşte mulţimea scrierilor frivole, cari măgulesc pasiunile senzuale şi alungă urîtul acelor ce petrec viaţa în nelucrare; pe cînd partea cea mai mare a societăţii n-are timp a-şi cîştiga cunoştinţele necesare, ca prin cultură şi activitatea lor să devină mai inteligentă şi mai productivă. Asemenea scrieri sunt periculoase pentru mulţimea lectorilor, chiar atunci cînd sunt adevărate icoane ale moravurilor. Pentru că exemplele rele, fie văzute în realitate sau numai prin ochii imaginaţiunii, sunt molipsitoare şi au o irezistibilă influinţă asupra acelor, cari nu se ştiu ridica mai presus de ele, şi cari nici prin educaţiune, nici prin cultura intelectuală nu posed arme destul de tari în contra lor. Aşa am văzut tînăra noastră literatură inundată de mulţimea traducerilor din limbi străine, mai ales romane, cari pe lîngă răul moral, propagă şi corupţiunea limbei.

A se orienta dar în labirintul literaturei contimporane este o artă, şi încă o artă de mare însemnătate, care nu cruţă cheltuelile şi timpul, acest capital mai preţios decît banii,

şi ne fereşte de influinţa cărţilor rele. Această artă stă în a citi cît se poate mai puţin din productele cele noui, a nu citi decît scrierile recunoscute ca bune de către cei mai competenţi oameni.

Un rol însemnat au în literatura modernă ziarele. Fără îndoială ziarele, de toată speţa, literare, ştiinţifice, politice etc., sunt de o trebuinţă inevitabilă pentru societatea de astăzi. Însă ele sunt aşa de departe de a comunica cititorilor numai ce e necesar şi folositor şi de a servi numai adevărului, încît răul ce aduc, prin răspîndirea opiniunilor şi ideilor neadevărate şi prin aţîţarea pasiunilor, este cu mult [mai] mare decît folosul lor. Cele ce am zis despre literatură în genere, se pot aplica încă în mai mare întindere literaturei efemere sau ziaristice. Şi aici sunt numai un mic număr de ziare cari rămîn conştiinţioase misiunei lor de a milita sub stindardul adevărului şi binelui public. Acestea sunt ziarele cari, în un mod sau în altul, se ştiu ţinea de libere de jugul interesului personal sau al interesului de partidă, care e tot atît de funest.

O excepţiune lăudabilă fac ziarele al căror scop e vulgarizarea ştiinţei. Serviciul ce aduc ele civilizaţiunei este unul din cele mai meritoase : pentru că răspîndirea ştiinţei în masa poporului e o condiţiune necesară a progresului intelectual şi moral şi a bunei stări materiale, care de altfel e în strînsă legătură cu cea morală. [...]" (S..., *Literatura, Folosul lecturei — Ce şi cum trebuie a citi*, în *Unirea democratică*, nr. 57, 14 ianuarie 1877, pp. 2—3).

Analizînd gustul public şi oferta marilor librării bucureştene, al doilea articol, scris de Nicolae Densusianu, înregistrează abundenţa *„literaturii volante şi efemere"* (cu precădere romane sentimentale franţuzeşti şi nemţeşti), în timp ce cărţile scriitorilor români (Şincai, Petru Maior, Kogălniceanu, Heliade, Bolintineanu, Laurian etc.) nu pot fi găsite decît la anticarii de pe stradă, „bătute de pulbere şi ploaie" : „Dacă ar trebui, ca dupe aparitiunea acestui fenomen bizar, să ne formăm o idee despre avîntul literaturei noastre şi despre gustul de citit a opurilor române, atunci sau ar trebui să credem că scriitorii români încă nu au ajuns cu productele lor la nivelul de cultură al societăţii noastre, şi de aceea ea aleargă a-şi adăpa spiritul cu literatura unui popor ce stă pe un grad mai înalt de

cultură ; sau că în fine societatea noastră, pe lîngă toată înălțimea scriitorilor naționali, a ajuns pe o cale rătăcită, de la care nu se mai poate abate, dupe proverbul : Video meliora proboque, deteriora sequor (văz lucrurile mai bune și le aprob, dar totuși urmez pe cele mai rele)." (Nic. Densusianu, *Librăriele Bucureștilor*, în *Unirea democratică*, nr. 118, 27 martie 1877, pp. 1—2).

[120] *Citeva păreri*, în *Opere* 4 (1965), p. 52. Potrivit amintirilor lui A. Toma, din 1951, aceeași exigență narativă ar fi fost exprimată de dramaturg față de Carmen Sylva, cu prilejul unei lecturi din nuvela acesteia, *Răzbunare*, publicată în limba germană, în 1888, și tradusă de Caragiale în *Vatra*, în 1894 : „— Hei, am dat odată o lecție de concizie Carmen Sylvei, pentru care mi-a purtat pică. Am avut și eu un moment de grație la ea — cam prin 84. Mă poftise la palat să-mi citească nuvela *Răzbunare* și să mă roage să i-o traduc în românește. Citește, citește ea, pînă la un moment dat cînd răzbunătorul, cu genunchiul pe pieptul victimei, ridică cuțitul asupră-i. Atunci... luna iese dintr-o rărítură a norilor și Carmen Sylva pornește a citi o desfășurare romantică a feeriei nocturne. O întrerup brutal : «Majestate, fiți umană, loviți odată. Victima moare de două ori așteptînd să se termine descrierea romantică. Și eu, gîfîind, sufăr și nu pot urmări jocul luminilor pe tivul norilor și pe luciul cuțitului. În traducere să-mi dați voie să înfig cuțitul imediat.»" (*Caragiale — așa cum l-am cunoscut*, în *Amintiri despre Caragiale*, antologie și prefață de Șt. Cazimir, Editura Minerva, București, 1972, p. 204).

[121] *Smărăndița. Roman modern*, în *Opere* 3 (1962), p. 286.

[122] *Dă-dămult... mai dă-dămult*, în *Opere* 3 (1962), p. 565.

[123] În *Opere* 3 (1962), pp. 707—708.

[124] *Poetul Vlahuță — Schiță —*, în *Opere* 3 *(1962)*, p. 338.

[125] *Monumentul lui Brătianu*, în *Opere* V (1938), p. 106. Iată și parodia statuii lui N. D. Popescu și, implicit, parodia structurii unui calendar (realizată pe larg în *Calendarul*

Claponului), în *Cronica literară* din *Opere* 4 (1965), pp. 113—114 : „Va veni, te asicur eu, timpul frumos cînd, pe cea mai mîndră dintre pieţele cetăţii noastre, se va rădica bustul tău... Uite ! pentru admiraţiunea ce-ţi port, lasă-mă să fac eu, în treacăt, proiectul viitoarei tale statue : Bustul tău — în grăsime naturale cred că e destul — aşezat pe un pedestal superb de marmoră antică galbenă ; de jur împreju[rul] pedestalului, spre amintirea serviciilor enorme ce ai adus pentru progresul almanachului în România, să se vadă, săpate în litere de aur, cele douăsprezece semne ale zodiacului împărţite pe anotimpuri, împreună cu sărbătorile şi tîrgurile principali de peste an, precum şi cu tasele telegrafo-postali. În faţă, un calendar perpetuu de carton *à la* maior Papasoglu, ediţiune de lus, care, prin un ingenios resort mecanic, să arate cu 140 ani înainte fazele lunare, eclipsele şi schimbarea timpului..."

Relaţia dintre un sistem de semne vizuale şi sistemul semnelor verbale, la care scriitorul a ajuns tot pe calea contactului cu mediile literaturii de consum, poate fi foarte clar urmărită în *Moftul român*, nr. 10, 3 iunie 1901, unde la p. 1 apare un text semnat de Caragiale, *Ţara lui Hübsch*, iar pe latul celor două pagini 4 şi 5, o caricatură pe tema statuii, de E. Marvan.

Acelaşi principiu funcţionează şi în articolul *O nouă decoraţie*, din *Bobîrnacul*, nr. 19, 16 martie 1879, p. 1, ceea ce reprezintă un argument în plus pentru a i-l atribui lui Caragiale.

Un model simplu al generării textelor parodice, prin înlocuirea anumitor cuvinte dintr-un text dat, este elaborat de Isaak I. Revzin, în *Das Schema einer Sprache mit endlich vielen Zuständen und die Möglichkeiten, es in der Poetik anzuwenden (Zum Mechanismus der Parodie)*, din Jens Ihwe (editor), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Editura Athenäum, Frankfurt am Main, 1971, vol. II/2, pp. 587—602. În cazul nostru, cuvintele înlocuiesc semne vizuale.

[126] *Teatrul cel Mare — „Urîta satului"*, în *Opere* 4 (1965), p. 126. Un alt articol pe tema „calapoadelor literare" ale pieselor din a doua jumătate a secolului XIX, *Teatrul românesc, Deschiderea stagiunii 1878—79*, a apărut în *Timpul* şi i-a fost atribuit şi lui Caragiale, în *Opere* V

(1938), p. 258 sau în *Opere* 4 (1965), p. 141, şi lui Eminescu, în vol. *Articole şi traduceri* I, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 239.

[127] „*Apus de soare*". *Cîteva note*, în *Opere* 4 (1965), p. 464.

[128] Viktor Şklovski, *Literatură fără „subiect"*, în op. cit., pp. 165—166.

[129] *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, în *Opere* 4 (1965), p. 134.

[130] *Cronica teatrală* (II), în *Opere* 4 (1965), pp. 166—167.

[131] În vol. *Eine Theorie der Parodie*, Editura Wilhelm Fink, München, 1973, p. 66, Theodor Verweyen elaborează o definiţie complexă şi un model al analizei parodiei : „*P* parodiază obiectul *T*, în intenţia *A*, cu M_1—M_n , pentru *R*, cu cunoştinţele K_1—K_n, în momentul *t*", în care
P este parodia
T (Textbildung), obiectul parodiei (operă, stil individual, stil al unui grup sau al unei epoci, gen)
A (Absicht), intenţia actului parodic (deformare, imitaţie, contrafacere, travesti)
M_{1-n} *(Mitteln)*, mijloacele cu care se realizează intenţia parodică
R (Rezipient), receptorul pentru care este realizată parodia şi
K_{1-n} *(Kenntnisse)*, cunoştinţele sau informaţiile pe care le posedă receptorul şi care condiţionează posibilitatea identificării unei parodii.

[132] Iată, ca termen de comparaţie, analiza lui Şerban Cioculescu, din *Introducere* la *Opere* VI (1939), p. XXII, foarte corectă, dacă farsa este plasată în seria comediilor propriu-zise, dar ineficientă, dacă textul este restituit seriei parodiilor, din care face parte cu adevărat : „Este o piesă destul de anodină, care s-a jucat de mai multe ori, în disproporţie cu valoarea ei şi mai ales cu aceea a celorlalte piese, o vreme ocolite de direcţiile generale ale teatrelor, ca «O noapte furtunoasă» şi «Conul Leonida faţă cu reacţiunea» [...] Organizîndu-se în jurul prejudecăţii obşteşti, asupra soa-

crelor, dar înfăţişînd o siluetă nerăutăcios creionată, a unei prea tinere soacre, dezamăgită în dragoste şi care ţine sub observaţie intimitatea însurăţeilor, printr-o obstrucţie ce s-ar voi motivată cu mici «principii», farsa se isprăveşte prin căsătoria, a însăşi refractarei Fifina. Nesusţinută prin personaje bine caracterizate, piesa mai sufere de intervenţia unei acţiuni parazitare — îndrăgostirea unui chelner de hotel-restaurant, de Fifina ; este un prea uşor comic de situaţie, printr-un *quiproquo* sentimental, al cărui erou este victima romanelor-foiletoane ; nu lipsesc nici «fiselele», din recuzita vodevilistică a vremii, ca apariţia la timp a fostului iubit al Fifinei, care-şi îndepărtase iubita prin încercarea de a o săruta cu sila. Ce să mai spunem despre procedeul leşinurilor în serie : al iubitului Fifinei, întors dintr-o lungă călătorie, al logodnicei chelnerului şi al Fifinei ! Totul e uşurel fără frivolitate, fantezist fără fantezie, de haz şi nu prea."

[133] *O soacră*, în *Opere* 1 (1959), p. 449.

[134] Un reportaj de la sala Orfeu, unde Curtea cu juraţi îşi ţinea şedinţele, a apărut în *Românul*, din 5 martie 1882, p. 203 :

OTRĂVIREA DIN GIURGIU
a
Grefierului Dumitrescu

Curtea cu juraţi din Ilfov a avut ieri ocaziunea d-a judeca un proces criminal, care, dacă nu este singur în analele judiciare, din fericire se numără printre cele rare.
În luna lui septembre o moarte violentă răpi din sînul societăţei din Giurgiu pe grefierul Dumitrescu. Această moarte dînd naştere la diferite bănuieli şi cerîndu-se constatarea morţei, se descoperi că grefierul fusese otrăvit cu şoricioaică şi nu mult după această constatare, se ceru a se dezgropa şi o copilă de 6 ani, care murise cu un an înainte tot în acelaşi mod violinte, cu care fusese răpit din societate grefierul tribunalului Vlaşca.
Corpul copilei Eliza, dezgropîndu-se, se dovedi că şi dînsa fusese otrăvită tot cu şoricioaică. La descoperirea acestor

două crime, opiniunea publică din Giurgiu se alarmează şi-şi formează convincţiunea întemeiată, că autorul acestor două crime nu poate să fie decît acelaşi şi că dînsul este soţia grefierului Dumitrescu, este Alexandrina Dumitrescu, de origină bulgară.

Am arătat chiar în luna lui septembre, cum în urma instrucţiunei ce se făcu d-nei Dumitrescu, parchetul o arestă, pe motivele că servitoarea sa şi fratele bărbatului ei, ducînd la iustiţie un pahar şi o lingură cu praf roşu-gălbui, care era arsenic, arătă că numai d-na Dumitrescu a administrat doctorii bărbatului ei şi că numai dînsa s-a putut servi de acest pahar. Apoi chiar destăinuirile sale dederă proba cea mai palpabilă, că dînsa este asasina copilei şi bărbatului său.

În fine afacerea se trămise înaintea Curţei cu juraţi de aci şi ieri la 11 se începu ascultarea martorilor, din cari unii depuseră în defavoarea acuzatei, iar alţii, cari la instrucţie depuseră cu totul în defavoarea d-nei Dumitrescu, mărturisiră în favoarea acuzatei.

Din aceşti martori acela care merită a fi menţionat este servitoarea acuzatei, care a făcut denunţarea la parchet, şi care a mărturisit că grefierul Dumitrescu a fost otrăvit într-o zi de post, cu fasole bătută în care s-a pus arsenic şi s-a amestecat apoi cu unt-de-lemn, neputîndu-se astfel vedea praful ce d-na Dumitrescu presărase pe fasole.

La orele 7 s-a suspendat şedinţa şi la orele 9 redeschizîndu-se, s-a acordat cuvîntul ministerului public, reprezintat prin d. procurore-generale I. Dendrino, care după ce expuse faptul, cum s-a petrecut, arată că acuzata este adevărata asasină, că dînsa a otrăvit pe bărbatul său, căci în degradarea morală în care căzuse, bărbatul ei era o piedică pentru faptele sale imorale ; arată că dînsa era otrăvitoarea copilei, căci se temea că copila — după cum a şi făcut o dată — are să mărturească tot părintelui său, şi prin urmare faptele sale vor fi cunoscute de toţi ; arată că a mers cu nerușinarea pînă acolo, încît a zis că copila a fost otrăvită de părintele său pentru că acest din urmă atentase la pudoarea ei şi că grefierul s-a otrăvit şi dînsul de remuşcare şi pentru a-şi ascunde crima.

La această nedemnă acuzare din partea d-nei Dumitrescu, adusă memoriei bărbatului său mort, sciinţa s-a însărcinat

a răspunde că neadevărate au fost acuzările asasinei, de oarece dezgropîndu-se cadavrul copilei Eliza, în vîrstă de 6 ani, s-a dovedit că nimeni nu atentase la pudoarea ei. Deci încă un fapt care pledează contra acuzatei.

D. Dendrino termină acuzarea sa, cerînd d-lor juraţi condamnarea pentru a se răzbuna societatea şi morala.

D. Dem. Ionescu, reprezentînd partea civilă, arată în cîteva cuvinte că asasinul lui Dumitrescu este şi asasinul copilei şi că acesta nu poate fi altul decît d-na Dumitrescu, fapt ce rezultă şi din depoziţiunile martorilor şi din dosarul instrucţiunei.

Apoi în fine luară cuvîntul d-nii Vlădescu şi Cantili, cari susţinură că acuzările nu sunt bazate pe fapte pipăite; acuzările nu sunt decît nisce simple bănuieli şi că pe bănuieli nu este bine a se condamna un om, a se acuza o mumă de asasinatul copilului său; şi cere juraţilor a fi drepţi şi nepărtinitori.

După aceste pledoarii şedinţa se suspendă la orele 4 de dimineaţă pentru a răspunde juraţii la întrebările făcute de d. preşedinte Ciru Economu şi după o oră întreagă de dezbateri la orele 5, comisiunea juraţilor găseşte că d-na Dumitrescu este asasina copilei şi bărbatului său.

Curtea o condamnă în virtutea articolelor 225, 231, 232 şi 40 din codul penale:

la muncă silnică pe viaţă;

la 1.500 lei cheltuieli de instrucţie şi

la 5.000 lei despăgubiri civile.

Condamnata Dumitrescu va face recurs în Casaţie.

[135] *O soacră*, în op. cit., p. 495.

[136] Ibidem, p. 498.

[137] Ibidem, pp. 508—509.

[138] În 1882, ziarul săptămînal ilustrat *Cimpoiul* publica portretele lui Arabi-paşa şi Tewfik-paşa şi tot acum apare în revista lui Panait Macri, *Vocea adevărului*, *„Portretul lui Arabi-paşa reprezentîndu-l călare."* De fapt, ambele personaje ocupă paginile de ştiri externe ale gazetelor din capitală, din august 1881 pînă în septembrie 1882. Pe scurt, la

25 august izbucnește la Cairo o revoltă militară, condusă de Arabi-bei, care impune kedivului din Egipt o nouă constituție. În septembrie 1881, Arabi-bei este trimis în exil, dar în ianuarie 1882, agitatorul, temut ca adversar al europenilor, este numit ministru de război. În mai 1882, Franța și Anglia cer alungarea lui Arabi-pașa din Egipt, iar la sfîrșitul aceleiași luni izbucnesc în Alexandria tulburări sîngeroase, în urma cărora europenii fug din oraș și se retrag pe vasele din port. Turcii sînt pe punctul de a interveni în sprijinul rebelilor, dar la sfîrșitul lunii iunie, englezii bombardează Alexandria, la 4 iulie Tewfik-pașa îl destituie și degradează pe Arabi, care după ce este învins de englezi la Remlech, se predă adversarilor săi fără condiții, la începutul lunii septembrie.

[139] *O soacră*, în op. cit., pp. 512, 513.

[140] Vezi Iuri Tînianov, *Dostoievski și Gogol*, în op. cit., p. 105 și următoarele.

[141] Voltaire, *Vie de Molière avec des jugemens sur ses ouvrages*, chez Prault Fils, Paris, 1739, pp. 13—14.

[142] Léon Thoorens, *Dosarul Molière*, Editura Univers, București, 1977, p. 189.

[143] Fr. D.[amé], *Revista teatrală. O noapte furtunoasă sau No. 9, Piesă în 4 acte de I. Caragealli*, în *Românul*, 20 ianuarie, 1879, p. 59.

[144] I. Slavici, *O noapte furtunoasă, comedie în patru acte*, *Timpul*, nr. 17, 23 ianuarie 1879, p. 3, în *Opere* X, Editura Minerva, București, 1981, pp. 161—166.

[145] Binoclu, *Curierul teatral, Teatrul Național*, în *Telegraphul*, nr. 3859, 11 aprilie 1885, p. 3.

[146] Nairolfus, *Impresiuni teatrale*, în *Telegraphul*, nr. 2034, 30 ianuarie 1879, p. 2.

[147] *Curierul teatral, O scrisoare perdută, Comedie originală în 4 acte de domnul I. L. Caragiali*, în *Telegraphul*, nr. 3745, 17 noiembrie 1884, p. 3.

[148] Nairolfus, art. cit., loc. cit. Același lucru îl ceruse și Fr. Damé în cronica sa din *Românul*.

[149] I. L. Caragiale, *Diplomație subțire*, în *Opere* V (1938), p. 193.

[150] Vezi Vicu Mîndra, *Fiziologia „moftangiului" în opera lui Caragiale*, în *Viața românească*, nr. 6, iunie 1962, p. 109, nota 1.

[151] N. T. Orășanu, *Garda*, în *Opere satirice*, f. ed., București, 1875, p. 8.

[152] *Garda cetățenească*, în *Binele public*, nr. 20, 15 ianuarie 1879, p. 3.
În art. cit., I. Cremer identifică în *Timpul*, nr. 266, 25 noiembrie 1877, o *Cronică* pe tema gărzii civice, pe care i-o atribuie lui Caragiale, fără argumente :

Unde dai și unde crapă

La 21 a curgătoarei luni garda cetățenească din București au fost strînsă să facă paradă fiind menită a i se întîmpla onoarea de a fi revizuită de a lungul de domnu inspector. Cu mare ce s-au adunat oamenii, unii de pe 7 dimineața, alții de pe la 8 și în sfîrșit au ești la maidan, comandați de grade superioare, alese pe sprinceană. În acea zi caii sacagiești au avut căutare, iar gospodarii din linie au avut de ce face haz. Ici am recunoscut pe respec[t]abilul Sir John Falstaff, care de un veac nu și-au văzut genunchii de grosimea inimei, mînuind cu mîndrie frigarea, călare pe un cal schiopătător și semănînd mai mult a saltea de puf, îmbrăcată milităreşte, dincolo altul spițelat și întreprinzător, aducînd ca două picături de apă cu eroul lui Cervantes de Saavedra.

În sfîrșit din hop în hop, cu chiu cu vai, mai cu opintele mai cu sughițuri, s-au înjghebat oastea de strînsură a lui Berlicoco-Voevod [C. A. Rosetti], așteptînd cu nerăb-

dare ceasul cel de fericire, cînd d. inspector va răsări ca Făt frumos din poveste, spre a o mustrălui. Bietul Papură-Vodă ! Cum s-ar fi bucurat el, cum și-ar [fi] unit mînele pe burtă, privind „această" a patra putere în stat și a cincea roată la car !

Linia făcea aluziuni perfide asupra șefilor-aleși.

„La plăcinte înainte, de la război înapoi !" „Tată am prins un tătar. — Adu-l încoa fătul meu ! — L-aș aduce, da nu mă lasă !" „Ia-l de pe mine că-l omor !" Și cîte altele.

Așa-s oamenii, bată-i norocul. Cînd văd cu ochii, parcă dracu le-ar fi șoptit-o la ureche.

Astfel de la opt dimineața și pînă la cinci seara oamenii au fost luați de la prăvăiii, de la interesele lor, pentru — ? Pentru ca inspectorul să vie, să se uite cîteva minute la ei, de li-s frumoși ochii ș-apoi să plece cu Domnul, fără a comanda cea mai mică mișcare, fără a face nici un fel de exercițiu.

În fine iată și d. inspector. Inspectează d-lui cît inspectează, pînă ce ajunge la d. Nacu, profesor la universitate, căruia-i ține un evloghion bine simțit, recunoscînd că înțelege a-și face datoria cu scumpătate. După ce-au făcut și trebșoara asta, d. inspector se duce în... treaba sa.

Adevărat ! Bine-și făcuse d. Nacu datoria și cu bună rînduială i se făcuse laude. Tocmai cu un ceas mai înainte îl adusese un sergent pe sus și cu nepusă-n masă la îndeplinirea sfintelor datorii liberale.

Vorba lui Sandu-Napoilă : „De boeri d-v., pe lîngă bejănie și caraghioslîc ?"

[153] A. C. Șor, *Cronică bucureșteană*, în *Familia*, nr. 16, 1883, cf. S. Iercoșan, *Ecouri ardelene ale premierei „Nopții furtunoase"*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Philologia*, nr. 1, 1980, pp. 6—10.

[154] *Teatru Național, O noapte furtunoasă*, în *Binele public*, nr. 24, 24 ianuarie, 1879, p. 2.

[155] Horia Petra-Petrescu, op. cit., p. 253.

[156] Tudor Vianu, op. cit., p. 273.

[157] Paul Zarifopol, *Introducere* la *Opere* I (1930), p. XVII.

[158] Pentru istoricul amănunțit al organizației v. Maria Totu, *Garda civică din România, 1848—1884*, Editura militară, București, 1976.

[159] *O noapte furtunoasă*, în *Opere* 1 (1959), p. 25.

[160] Despre relația dintre *cod* și *norma estetică* v. Jiří Levý, *Generative Poetik*, în Jens Ihwe, op. cit., vol. II/2, p. 559 : „...*Codul* reprezintă o mulțime de reguli (sau indicații) obligatorii, anterior fixate și pe deplin formalizabile, iar norma estetică, o strategie care dirijează posibilitățile particulare de opțiune, între mai multe alternative de exprimare, de detalii faptice și de categorii de prescripții. *Codul* este sistemul indicațiilor definitorii, al paradigmelor respective de posibilități (adică al indicațiilor anterior fixate, care stabilesc granițele ce nu pot fi depășite), norma estetică este sistemul indicațiilor selective (adică al indicațiilor opționale). Cu alte cuvinte, norma estetică devine parte a *codului*, din clipa în care capătă un caracter angajant, din clipa în care preia funcția indicațiilor definitorii ale unei paradigme, din care *trebuie* aleasă o alternativă".

[161] *O scrisoare pierdută*, în *Opere* 1 (1959), pp. 107—109.

[162] Vezi Nicolae Liu, *I. L. Caragiale. Un alt final pentru „Manasse"*, în *Manuscriptum*, nr. 4, 1974, pp. 67—70.

[163] Vezi Șerban Cioculescu, *Introducere* la *Opere* VI (1939), pp. XXX, XXXI.

[164] *Conul Leonida față cu Reacțiunea*, în *Opere* 1 (1959), p. 81.

[165] Ibidem, p. 93.

[166] Vezi Sică Alexandrescu, *Caragiale inedit*, în *Gazeta literară*, nr. 23, 7 iunie 1956, p. 2.

[167] C. A. Rosetti, *Jurnalul meu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974, p. 87.

[168] *Idei pregătitoare asupra balurilor mascate din capitală*,

în N. T. Orășanu, *Misterele mahalalelor sau Cronica scandaloasă a orașului,* nr. 6, *Revista Carnavalului sau cronica balurilor mascate,* Imprimeria Nifon Mitropolitul, București, 1858, pp.6—7. Interesant este faptul că între N. T. Orășanu, scriitor din categoria autorilor de broșuri sau de reviste umoristice de mare circulație, și I. L. Caragiale există o relație asemănătoare cu aceea dintre poeții postpașoptiști (D. Dăscălescu, G. Cretzianu, Al. Depărățeanu, G. Baronzi, Gr. H. Grandea) și Eminescu, deși de data aceasta este vorba de o succesiune mai puțin obișnuită, care merge de cele mai multe ori de la *poezie* spre *proză* și de la *trivial* spre *cult.* În *Tîrgul cu idei sau Buletinul Cismegiului* (1857), *Misterele mahalalelor* (1857) și *Opere satirice* (1875), Orășanu anticipează personajele și repertoriul tematic al lui Caragiale, cafeneaua și berăria unde se discută politică, cochetele plimbîndu-se cu soții alături și amanții în spate, mutările de Sf. Dumitru și carnavalul, băieții de prăvălie, lipscanii care fură pe stăpîn și copiii răsfățați *(gugulea),* cărora *bàbaca* și *nenecuța* le cumpără tot ce-și doresc, orașul cu Podul Mogoșoaiei și mahalalele Brezoianu, Schitu Măgureanu, Dealul Mitropoliei, Sfinții Voievozi sau Antim, ziariștii și seria nouă a personalităților electorale, tiștii de gardiști, politicienii cu porecle (Barbu Catargiu zis coconul Bărbucică, beduinul, beșleaga sau cîrjaliul, Costea-Furul, Chesarie Beau-Fleac/Bolliac, ghinărar Sîrmă/Cristian Tell, musiu Crap/P. P. Carp etc.), agenții electorali Popa-Tache, Andrei Purcică, Pitpalac, Niță Hamalul și Ilie Geambașul. miniștri, bătăuși, funcționari și Oborul (*„Zău nu e de glumă cu cei din Obor ! / Te deznoadă bine cînd nu te omor..."*) sau procesele verbale, rapoartele și publicațiunile *„pentru înrolarea în bandele electorale" :*

„Avînd în vedere, că-n curînd la noi,
Vom avea iar lupte, iar alegeri noi ;
Considerînd însă că de astă-dată,
Treaba noastră merge foarte încurcată,
Mai văzînd că banda e ruptă în două,
Vrem să facem astăzi altă bandă nouă."

[169] N. T. Orășanu, *Balul de la pomul verde,* în op. cit., nr. 7, p. 1.

[170] Ibidem, pp. 2—3.

[171] N. Bassarabescu, *Medicina Matei*, în *Poporul*, nr. 672, 2, 3 aprilie 1885, p. 2. În nr. 677, din 15, 16 aprilie, se apreciază la „peste 200 bolnavi" numărul celor care „stau în toate dimineţile la uşa doctorului Draş..."

[172] *D-ale Carnavalului*, în *Opere*, 1 (1959), pp. 236—237.

[173] Constantin Dobrogeanu Gherea, *I. L. Caragiale*, în *Opere complete* 6, Editura politică, Bucureşti, 1979, pp. 240—241.

[174] Constantin Dobrogeanu Gherea, *Făclia de Paşte şi Năpasta*, în op. cit., p. 328.

[175] Adolf Last, *Nuvela lui Caragiale „O făclie de Paşte", Studiu critic*, în *Anuar pentru israeliţi*, Bucureşti, 1891, pp. 61—82.

[176] N. Iorga, *Trei nuvele de I. L. Caragiale*, în *Adevărul*, nr. 1155, 20 aprilie 1892, pp. 1—3.

[177] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice* III, ed. cit., p. 203 : „*Sîmbătă 3/15 Fevr.* [...] Sara prima reprez[entaţie] a dramei lui Carag[iale]. Petit succès d'estime. Jucată nu se poate mai rău, afară de ocnaşul Ion (Notara) : Aristiţa Manolescu absolut stupidă, el — Manolescu — revoltător de fals."

[178] Duiliu Zamfirescu, scrisoare din ianuarie 1890, către Titu Maiorescu, în *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori*, ed. cit., p. 60.

[179] Gion, *Cronica teatrală, Năpasta de d. I. L. Caragiali*, în *Românul*, nr. 18, 21 februarie / 9 februarie (stil vechi) 1890, p. 181.

[180] Vezi de exemplu Titu Maiorescu, *În contra direcţiei de astăzi în cultura română* (1868), din *Critice* I, ed. cit., pp. 152—153 : „Singura clasă reală la noi este ţăranul român, şi realitatea lui este suferinţa, sub care suspină de fantasmagoriile claselor superioare. Căci din sudoarea lui zilnică se scot mijloacele materiale pentru susţinerea

edificiului fictiv, ce-l numim cultură română, şi cu obolul cel din urmă îl silim să ne plătească pictorii şi muzicanţii noştri, academicii şi atenianii din Bucureşti, premiile literare şi ştienţifice de pretutindenea, şi din recunoştinţă cel puţin nu-i producem nici o singură lucrare, care să-i înalţe inima şi să-l facă să uite pentru un moment mizeria de toate zilele."

[181] Gros-René, *Chronique dramatique*, în *Bucarest*, nr. 26, 7/19 februarie 1890, p. 2.

[182] Duiliu Zamfirescu, scrisoare din 13/25 septembrie 1895, către Titu Maiorescu, în op. cit., p. 160.

[183] Paul Zarifopol, *Introducere* la I. L. Caragiale, *Opere* I (1930), p. XXVII.

[184] Asemănarea cu povestea lui Lamachus, din *Măgarul de aur*, a fost semnalată mai întîi de Constantin Fântâneru, în articolul *Un caz literar de „cruzime ingenioasă"*, din *Revista fundaţiilor regale*, nr. 10, 1 octombrie, 1938, pp. 194—201. În articolul *Între Apuleius şi I. L. Caragiale*, din *Viaţa românească*, nr. 6, iunie 1962, pp. 226—228, Radu Albala a repus în discuţie cercetarea lui Fântâneru, propunînd o nouă eventuală sursă a nuvelei lui Caragiale, în Barbey d'Aurevilly. Mai tîrziu, în cap. *Coincidenţe*, din vol. *La sfîrşitul lecturii*, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1977, pp. 88—89 şi în articolul *De la Apuleius la Caragiale*, din *România literară*, nr. 16, 20 aprilie 1978, p. 8, Al. George şi Al. Philippide au dezvoltat aceleaşi observaţii, fără să ştie că, din acest punct de vedere, nu mai era nimic nou de spus.

[185] *Ion Brezeanu*, în *Opere* 4 (1965), p. 366.

[186] Carte poştală ilustrată, din 6 octombrie 1906, către Paul Zarifopol, în *Opere* VII (1942), p. 53.

[187] Vezi Horia Petra-Petrescu, op. cit., pp. 303, 304, 306; cap. *Prozatorii „Junimii"*, *I. L. Caragiale*, din *Arta prozatorilor români* (1941), în Tudor Vianu, *Opere* 5, Editura Minerva, Bucureşti, 1975; cap. *Naturalismul*, *Momentul*

1880, din G. Călinescu, op. cit., pp. 436—440 ; I. Negoițescu, *Arta lui Caragiale*, în *Însemnări critice*, Editura „Dacia", Cluj, 1970.

„Naturalismul" lui Caragiale, inclusiv principiul documentării și al dreptului de existență literară al mediilor de jos, a fost explicat pentru prima dată, în chip mai coerent, și opus literaturii romantice și sentimentale de la sfîrșitul secolului XIX, încă din aprilie 1885, după căderea comediei *D-ale Carnavalului*, de către tinerii Stemi (Ștefan C. Mihăilescu) și Niger (N. G. Rădulescu-Niger), în broșura *Caragiale fluierat*. „Se acuză autorul acestei piese că a întrebuințat cuvinte triviale. O ! moraliștilor — cari, printre rînduri, lăsați în scrierile voastre să se citească și să se vadă chiar cele mai mari porcării — păreați a vă scandaliza pentru că d-nu Caragiali a pus în gura viilor făpturi ale piesei sale cuvintele cu care ele se servesc în viața lor reală de toate zilele ! [...]

Nu voiți să vedeți lucrurile așa cum se petrec în realitate, tocmai pentru că ele prezintă o mai mare putere de viață, și publicul o mai mare plăcere de-a le vedea.

Și în fine, pentru că simțiți dominațiunea ce va avea în curînd să exercite Naturalismul, asupra scenei noastre ; ceea ce va aduce moartea romantismului și patetismului operilor d-voastre.

Zadarnică e dar opoziționea crîncenă ce-i faceți noului și puternicului gen, naturalismul." (pp. 10—11).

188 Pompiliu Constantinescu, *I. L. Caragiale, „Opere", vol. IV și V, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu*, în op. cit., p. 70.

189 N.B.[assarabescu], *Năpastea...*, în *Poporul*, nr. 1116, 10 și 11 februarie 1890, p. 2.

190 Titu Maiorescu, scrisoare din 8 octombrie 1893, către Duiliu Zamfirescu, în op. cit., pp. 339—340.

191 *O lămurire*, în *Opere* 3 (1962), p. 247.

192 În *Literatură și artă română*, an VI, 1902 sau în *Analele Academiei Române*, partea administrativă, t. XXIV, 1901—1902.

Relația cu Georges Courteline a fost reluată de G. Călinescu în *Istoria literaturii române...*, p. 446 și de Silvian Iosifescu, în *Dimensiuni caragialiene*, Editura Eminescu, București, 1972, pp. 100 și 142.

Nu au lipsit de la început nici comparațiile cu Mark Twain, din care scriitorul român a tradus, cea mai spectaculoasă dintre ele fiind probabil aceea realizată de Victan [Victor Anestin], în articolul *Caragiale și Mark Twain*, din *Tribuna familiei*, nr. 12—13, 1—10 ianuarie 1904, pp. 87—88, unde *Conul Leonida...* este analizată în comparație cu povestirea *D-na Mac Williams și fulgerul*, rezumată astfel: „Mortimer, un burghez, povestește unui prieten o aventură a sa și a nevestei sale petrecută într-o noapte.

D-nei Mortimer îi e frică grozav de fulgere. Într-o noapte, pe la 1, ea deșteaptă pe bărbatul său din somn.

— Mortimer! Dormi!... Nu ți-e rușine să dormi?

— Dar ce e? Cum o să-mi fie rușine cînd dorm!

Afară e o furtună îngrozitoare.

Dupe fiecare fulger urmează un trăznet.

D-nei Mortimer îi e grozav de frică și dupe ce gonește pe bărbatul său din pat, sub cuvînt că e periculos să fie doi la un loc, nu-l lasă să se rezeme de perete, nu-l lasă să aprindă lampa sub cuvînt că toate acestea ar atrage trăznetul.

Cere apoi o carte nemțească, în care se vorbește de modul cum să te păzești de trăznete, dar nu înțelege bine nici ea nici el... și în acest timp trăznetele continuă.

— Suntem pierduți! țipă d-na Mortimer.

În sfîrșit îl pune să tragă un clopot de afară, sub cuvînt că sunetul clopotului îndepărtează trăznetul...

Afară însă totul se explică... căci pe cer luna nu e nici vorbă de furtună (sic).

Bubuiturile, fulgerile... erau tunurile și artificiile date în onoarea noului președinte al Statelor-Unite, ce se alesese în acea noapte: așa îi spun lui Mortimer vecinii cari se adunase."

Comparînd în 1952 momentele lui Caragiale cu schițele lui Cehov, Cezar Petrescu a sesizat nu numai un număr de trăsături stilistice comune, dar și „originea" literară comună a celor doi scriitori: „Aceeași rapiditate a dialogului, aceeași prezentare succintă și tipică a personajelor,

același zîmbet în aparență indulgent și înveselit, pentru a te lăsa să descoperi mai apoi tîlcul amar al satirei. Ba chiar aceleași debuturi în jurnalistica umoristică, la foile și almanahurile efemere : «Claponul» sau «Ghimpele» pentru Caragiale, «Libelula» sau «Cioburi» pentru Cehov ; unul semnînd Car ori Palicar, celălalt — Antoșa Cehonte." (v. Cezar Petrescu, *Opera lui Caragiale și literatura clasică rusă*, în *Studii și conferințe cu prilejul centenarului „I. L. Caragiale"*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1952, p. 127).

193 [*Introducere la „Notițe critice"*], în *Opere* 4 (1965), pp. 372—373.

194 *25 de minute...*, în *Opere* 2 (1960), p. 16.

195 Pompiliu Constantinescu, *I. L. Caragiale*, în op. cit., pp. 36—37.

196 *Atmosferă încărcată*, în *Opere* 2 (1960), pp. 101—102.

197 A. Vlahuță, *Caragiale*, în *Universul*, nr. 301, 2 noiembrie 1910, p. 1 și în *Scrieri alese* II, Editura pentru literatură, București, 1963, pp. 521—525.

198 G. Ibrăileanu, *Caragiale „Schițe noua"*, în *Opere* 2, Editura Minerva, București, 1975, p. 358.

199 Eugen Lovinescu, *Notițe asupra celui din urmă volum al lui Caragiale*, în *Convorbiri literare*, nr. 3, martie 1911, pp. 333—336.

200 Scrisoare din 14/27 februarie [1909], către Alceu Urechia, în *Opere* VII (1942), p. 463.

201 Scrisoare din [27 februarie 1909], către Mihail Dragomirescu, în *Scrisori și acte* (1963), p. 82.

202 *Cronica fantazistă*, în *Opere* 2 (1960), p. 298.

203 *Zig-Zag*, în op. cit., pp. 302—303.

204 Cf. *Sciri și fapte*, în *Telegraphul*, nr. 3856, 7 aprilie 1885, p. 2

[205] Constantin C. Giurescu, *Istoria Bucureștilor*, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 161.

[206] *Zgomot* (1899), în *Opere* 3 (1962), p. 384.

[207] *Din carnetul unui vechi sufleor*, în *Opere* 3 (1962), p. 614.

[208] Scrisoare din [13 octombrie 1908], către Paul Zarifopol, în *Scrisori și acte* (1963), p. 119. „Băşica lui Caragea" este denumirea populară a primului balon înălțat în București, la Curtea arsă din Dealul Spirii, în 1818.

[209] Paul Zarifopol, *Introducere* la *Opere* I (1930), p. XLIII.

[210] *Norocul culegătorului*, în *Opere* 3 (1962), p. 72.

[211] *Din Evul-Mediu, Scene și caractere, de un craiovean, II Infernul*, în *Românul*, nr. 18, 9 februarie / 28 ianuarie 1890, p. 138 ; v. și Tatiana Slama Cazacu, *Motivul „diavolului însurat"*, în *Limbă și literatură*, IV, 1960, pp. 243—260.

[212] *Kir Ianulea*, în *Opere* 3 (1962), pp. 158—159.

[213] *La conac*, în *Opere* 3 (1962), p. 130.

[214] *La hanul lui Minjoală*, în *Opere* 3 (1962), p. 112.

[215] *Calul Dracului*, în *Opere* 3 (1962), pp. 181—182.

[216] Vezi la Fritz Nies, în *Gattungspoetik und Publikumsstruktur*, Editura Wilhelm Fink, München, 1972, o abordare a scrisorilor unui autor (M-me de Sévigné) din perspectiva normelor speciei (formatul hîrtiei, formulele de început și de sfîrșit, lungimea textului etc.), din perspectiva publicului primar și secundar și, în general, din perspectiva receptării.

[217] Scrisoare din 22 mai 1906, către Paul Zarifopol, în *Opere* VII (1942), pp. 37—38.

[218] Scrisoare din 10 martie 1907, către Paul Zarifopol, în op. cit., p. 65.

[219] Scrisoare din 5 iunie 1908, către Paul Zarifopol, în op. cit., p. 102.

[220] Scrisoare din 5 noiembrie [1909], către Paul Zarifopol, în op. cit., p. 148.

[221] Scrisoare din 11 august 1911, către Paul Zarifopol, în op. cit., p. 188.

[222] Cele patru procese-verbale alcătuite de Paul Zarifopol, după confesiunile lui Caragiale, au fost publicate de Şerban Cioculescu, în *Corespondenţa dintre I. L. Caragiale şi Paul Zarifopol (1905—1912)*, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1935, pp. 71—73.

[223] Scrisoare din 30 ianuarie 1907, către Paul Zarifopol, în *Opere* VII (1942), p. 59.

[224] Scrisoare din 23 februarie 1907, către Paul Zarifopol, în op. cit., p. 63.

[225] Scrisoare din 3 decembrie 1909, către Paul Zarifopol, în op. cit., p. 152.

[226] Scrisoare din 27 martie [1912], către Paul Zarifopol, în op. cit., p. 195.

[227] În *Opere* VII (1942), pp. 542—544, Ş. Cioculescu fixează data acestei scrisori pentru anul [1901]. În vol. *Caragiale*, Editura tineretului, Bucureşti, 1964, p. 358, nota 13, Ion Roman demonstrează cu argumente plauzibile că este vorba de anul 1891.

[228] Scrisoare din [15 februarie 1908], către Delavrancea, în *Opere* VII (1942), p. 249.

[229] În *Scrisori către G. Ibrăileanu*, Ediţie îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez, I. Lăzărescu, Dan Mănucă şi Al. Teodorescu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1956, p. 283.

[230] Carte poştală din 18 februarie/2 martie 1908, către dr. I. Duscian, în *Opere* VII (1942), p. 298.

[231] Scrisoare din 8/21 februarie 1909, către col. N. V. Piperescu, în *Scrisori şi acte* (1963), p. 151.

[232] *Politică și literatură*, în *Opere* 4 (1965), pp. 476, 479—480.

[233] [*Cabinetul negru*], în *Opere* IV (1938), pp. 52—53.

[234] O scrisoare din 9/12 noiembrie 1907, către Alceu Urechia, în *Opere* VII (1942), p. 453, arată că autorul era conștient de reacțiile pe care studiul său le putea provoca : „...spune-i lui Pauker să-mi trimită tot ce găsește prin gazete și reviste despre publicația mea. Firește că nici vorbă să m-apuc de polemici ; dar, pentru urmarea seriei, desigur voi găsi elemente prețioase în comentariile gazetelor facțiunilor oligarchice. Sunt de aminteri prea cuminte și destul de convins că le-am aruncat o bombă explozibilă tocmai la punctul slab al fortăreței lor, ca să m-aștept să-mi dea bomboane."

[235] Paul Zarifopol, *Introducere* la *Opere* I (1930), p. XLIV.

[236] Sallustiu, *I. L. Caragiali și opera lui*, în *Liga ortodoxă*, Supliment literar, nr. 3, 3 noiembrie 1896, pp. 1—2. În legătură cu începuturile gazetărești ale lui Caragiale mai există o informație curioasă la Mihail Canianu, în articolul *Caragiali*, din *Familia*, nr. 50, 13/25 decembrie 1892, p. 597 : „Îl știu mulți cînd pentru modica sumă de 80 lei pe lună, Caragiale făcea de toate la «*Curierul român*» al lui Scipione Bădescu, foaie ce apărea atunci în Iași, la tipografia națională. Și articole de fond, și informații, și traduceri, și nuvele, și reportagiu, și cronice literare și teatrale, ba uneori și muzicale — ar fi făcut poate și raportagiu parlamentar, dacă a doua capitală a țărei ar fi posedat în murii ei Adunarea ori Maturul corp. Și asta a durat peste un an și jumătate." Amintirile lui M. Canianu par atît de fanteziste, încît ne determină să presupunem că ar fi vorba de confuzia cu o altă gazetă sau poate cu Eminescu, de la *Curierul de Iași*. Dar într-o scrisoare din 13/25 februarie 1899 (în *Opere* VII, p. 307), Caragiale îl numește pe Scipione Bădescu „vechiul meu dascăl în publicistică" și evocă o prietenie de „mai bine de douăzeci și cinci de ani", ceea ce permite fixarea datei la care cei doi s-au cunoscut, în 1873, înainte de *Timpul* ! La Iași, Scipione Bădescu a fost, în decembrie 1871, redactor la *Curierul de Iași*, numit une-

ori și *Curierul român* (Vasile Gr. Pop, *Conspect asupra literaturei române și literaților ei*, Editura Eminescu, București, 1982, p. 250) și director la *Noul curier român* (din care Biblioteca Academiei nu deține colecția completă), în 1872—1873. Să fi colaborat Caragiale cu Scipione Bădescu aici, sau la o altă gazetă ?

[237] *Sonetul* a apărut în *Telegraphul*, nr. 535, 11 decembrie 1873, p. 3 (împreună cu un al doilea sonet-acrostih), la sfîrșitul unei *cronici teatrale* care i se poate atribui tot lui Caragiale (v. și I. Cremer, art. cit., loc. cit.).

[238] Al. Ciurcu, *Debutul lui Caragiale*, în *Adevărul*, nr. 8172, 13 iunie 1912, p. 1.

[239] Ibidem.

[240] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, II, ed. cit., p. 307.

[241] C..., *Școala succesului*, în *Constituționalul*, nr. 45, 9/21 august 1889, p. 1.

[242] Scrisoare din 7 iulie 1881, către D. Scurei, în *Opere* VII (1942), p. 569.

[243] Cf. I. Cremer, art. cit., loc. cit., pp. 71—73.

[244] I. Slavici, *Amintiri*, în *Opere* 9, Editura Minerva, București, 1978, p. 160. Pe de altă parte, o notă din *Timpul*, nr. 48, 2 martie 1879, califică pe Slavici drept „fost redactor al *Timpului*".

[245] Pentru articolele de critică teatrală, vezi N. Barbu, *Caragiale om de teatru*, în *Iașul nou*, nr. 1, martie 1952, pp. 142—156 și Aurelia Rusu, notele la vol. M. Eminescu, *Articole și traduceri* I, ed. cit., pp. 576—580. În *Notă asupra volumului al IV-lea*, din I. L. Caragiale, *Opere* 4 (1965), p. 6, editorii acceptă că articolul *Millo în București* nu-i aparține lui Caragiale.

Articolul intitulat de Șerban Cioculescu [*Guvern al îngajamentelor cu străinii*], în *Opere* V (1938), pp. 390—392, este atribuit de I. Crețu lui Eminescu.

în *Opera politică I : 1870—1879*, Editura Cugetarea, Bucureşti, 1941, pp. 574—576, sub titlul [*La guvern şi în opoziţie, aceiaşi*].

246 Distincţia dintre aceste două strategii esenţiale ale gazetăriei politice este amintită în articolul [*Ce este „centrul"* ?], din 14 noiembrie 1879, atribuit lui Caragiale („cu cît dumnealor ne asupresc mai mult la socoteală, cu atît noi facem mai mult haz — aceasta ne inspiră chiar cîte un articol vesel, ceea ce nu displace din cînd în cînd cititorilor unui ziar serios") şi în editorialul din 10 ianuarie 1880 care, deşi nu este reprodus în ediţia Creţu, pare a fi scris de Eminescu („Acest fel de producţii literare a adversarilor noştri, departe de a ne supăra, ne inspiră uneori cîte un articol vesel.")

247 Vezi S. Albu, *I. L. Caragiale la Craiova*, în *Viaţa românească*, nr. 1, ianuarie 1962, pp. 154—157.

248 Şerban Cioculescu, *Viaţa lui I. L. Caragiale*, ed. cit., p. 68.

249 Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice* II, ed. cit., p. 120.

250 Titu Maiorescu, *Istoria contimporană a României (1866—1900)*, Editura Socec, Bucureşti, 1925, p. 212.

251 Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice* II, ed. cit., p. 248.

252 Scrisoare din 2 iunie 1885, către Petre Th. Missir, în *Opere* VII (1942), p. 535.

253 [*A la don Ranudo de Colibrados*], în *Opere* V (1938), pp. 400—401.

254 A., *Junimiştii*, în *Constituţionalul*, nr. 93, 8/20 octombrie 1889, p. 1.

255 D. Teleor, *Din voiajurile lui Caragiale*, în *Adevărul ilustrat*, nr. 17, 24 iunie 1896, p. 6.

256 *Incognito*, în *Constituţionalul*, nr. 60, 27 august/8 septembrie 1889, p. 1, semnat Hans.

[257] *Răzeşul de la Golăşei şi Moşneanul de la Florica*, în *Constituţionalul*, nr. 23, 12/24 iulie 1889, p. 1, semnat C...

[258] *O infamie colectivistă*, în *Moş Teacă*, nr. 36, 19 noiembrie 1895, p. 1.

[259] *Julica...*, în *Gazeta poporului*, nr. 250, 8/20 decembrie 1895, p. 1, nesemnat.

[260] Cf. C. Gane, *P. P. Carp şi locul său în istoria politică a ţării II*, Editura ziarului „Universul", Bucureşti, 1936, p. 210.

[261] Alexandru Marghiloman, *Note politice III 1917—1918*, Editura Institutului de arte grafice „Eminescu", Bucureşti, 1927, p. 13.

[262] M. Eminescu, *Frază şi adevăr*, articol din ciclul *Icoane vechi şi icoane nouă*, *Timpul*, 23 decembrie 1877, în *Opera politică II : 1880—1883*, ed. cit., p. 153.

[263] *Monumentul lui Brătianu*, în *Opere* V (1938), pp. 105—106.

[264] *Miscellanea*, în *Viaţa românească*, noiembrie 1944, p. 104, nesemnat.

[265] *Decadenţă*, în *Opere* V (1938), pp. 78—79.

[266] Vezi şi Hans Dieter Zimmermann, *Der allgemeine Barzel, Zum politischen Sprachgebrauch*, în Annamaria Rucktäschel (editor), *Sprache und Gesellschaft*, Editura Wilhelm Fink, München, 1972, pp. 120—121.

[267] Vezi *Teatrul Naţional* (II), în *Opere* 4 (1965), p. 404.

[268] Cel care şi-a amintit probabil primul de colaborarea lui Caragiale la *Evenimentul* a fost Rudolf Suţu, în *Iaşii de odinioară* I, Tipografia „Lumina Moldovei", Iaşi, 1923, p. 249 : „În primăvara lui 1897 [de fapt 1898] Gh. A. Scorţescu angajează pe marele I. L. Caragiale la «Evenimentul» cu salar de 400 lei lunar, cu condiţia de a da cîte un articol pe săptămînă. Caragiale începe colaborarea scriind o serie

de articole asupra organizării Teatrelor naţionale, articole cari au avut pe vremurile acelea un mare răsunet şi căruia i-a răspuns reposatul Ştefan Velescu prin coloanele ziarului «Epoca». Colaborarea lui Caragiale ţine vreo patru luni, cînd într-o bună dimineaţă marele Caragiale încetează de-a mai scrie."

269 *Coloana V-a...*, în *Opere* 4 (1965), p. 334.

270 Vezi scrisorile din 24 noiembrie şi 4 decembrie 1907, către Paul Zarifopol, în *Opere* VII (1942), pp. 81 şi 83.

271 N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane I, Crearea formei*, Editura „Adevărul", Bucureşti, 1934, p. 310.

272 Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne* I, în ed. cit., p. 270.

273 *1907. Din primăvară pînă-n toamnă, Cîteva note*, în *Opere* V (1938), p. 171.

274 Ibidem, p. 175.

275 Ibidem, pp. 175—176.

276 Ibidem, p. 176.

277 *Cuvîntări politice (După note stenografice)*, în *Revista fundaţiilor regale*, nr. 10, 1 octombrie 1939, p. 15.

278 Scrisoare din [15 februarie 1908], către Delavrancea, în *Opere* VII (1942), p. 247—248.

279 *Nevoile obştii şi aşa numitele „Casa noastră"*, în *Opere* V (1938), p. 188.

280 Cf. Viktor Şklovski, *Literatură fără „subiect"*, în op. cit., ed. cit., pp. 172—173.

281 *Liberalii şi literatura*, în *Opere* V (1938), p. 93.

[282] Vezi în acest sens și amintirile lui Paul Zarifopol, în legătură cu începutul schiței *Ultima emisiune...*, în *Introducere* la *Opere* I (1930), p. XXXI.

[283] Conceptul de *profil narativ*, ca relație între elementele narative și cele supratemporale (ne-narative) ale unui text (roman) este utilizat de Franz K. Stanzel în *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1979, cap. 3.2.1. În legătură cu *unitățile (epice) de bază*, v. Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Editura Max Niemeyer, Halle, Saale, 1942 ; Rafael Koskimies, *Theorie des Romans*, Tipografia Societății finlandeze pentru literatură, Helsinki, 1935 și mai ales Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1955.

[284] Quintilian, *Arta oratorică*, Editura Minerva, București, 1974, vol. II, pp. 328—329 ; v. și Franz K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1964, p. 3.

[285] *Ascanio și Eleonora*, în N. Filimon, ed. cit., p. 285.

[286] Ion Ghica, scrisoare din 4 decembrie 1879, către Vasile Alecsandri, în V. Alecsandri, *Opere* VI, Editura Minerva, București, 1979, p. 631.

[287] Vezi analiza acestei aporii la Gérard Genette, în op. cit., p. 233.

[288] Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1965 (ed. I, Berlin, 1910), p. 186.

[289] Thomas Mann, *Versuch über das Theater*, în *Reden und Aufsätze* I, Frankfurt am Main, 1965, apud Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Editura Ernst Klett, Stuttgart, 1968, p. 165.

[290] N. Iorga, *Năpasta*, în *Pagini de tinerețe I*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 218.

[291] *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, în *Opere* 4 (1965), p. 133.

[292] *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX*, în *Opere* 4 (1965), p. 66.

[293] *Cîteva păreri*, în *Opere* 4 (1965), p. 40.

[294] Ibidem, p. 40—41.

[295] *Poveste*, în *Opere* 3 (1962), p. 593.

[296] Ibidem, pp. 592—593.

[297] *Plagiatul Zola-Bibescu*, în *Opere* 4 (1965), p. 225.

[298] I. Suchianu, op. cit., p. 77.

[299] *„Națiunea română"*, în *Opere* 3 (1962), p. 386.

[300] *O cronică de Crăciun...*, în *Opere* 2 (1960), pp. 240—241.

[301] Paul Zarifopol, în *Introducere* la *Opere* I (1930), pp. XXX—XXXI. Tot aici Zarifopol observă că însuși textul lui Poe-Baudelaire „îi pare lui Caragiale prea lung."

[302] În această categorie intră *Gogoașa* din *Claponul* (1877), despre cetățeanul Ghiță Calup și *Noaptea furtunoasă* (1879), anecdota *Entuziasm și hotărîre* (*Moftul român*, 1893) și *Răsplata jertfei patriotice* (1897), nota despre *„breasla bărbierească"*, din *Calendarul Claponului* (1878) și *Un artist* (1892) etc.

[303] *Cîteva păreri*, în op. cit., p. 52.

[304] Vezi Ioan Șerb, *Antologia basmului cult*, Editura pentru literatură, București, 1969, cu traducerea franceză din Machiavelli, pe care ar fi utilizat-o Caragiale.

[305] Scrisoare din 10/23 noiembrie 1907, către Mihail Dragomirescu, în *Scrisori și acte* (1963), p. 67.

[306] Scrisoare din 5 iunie 1906, către Petre Th. Missir, în *Opere* VII (1942), p. 547.

[307] Harald Weinrich, *Linguistik der Lüge*, Editura Lambert Schneider, Heidelberg, 1966, p. 65.

[308] *Da și nu*, în *Opere* 4 (1965), p. 268.

[309] Vezi și Harald Weinrich, op. cit., p. 61 : „...există tot felul de semnale ale ironiei : un semn cu ochiul, un dres al glasului, o voce emfatică, o anumită intonație, o acumulare de expresii bombastice, metafore riscate, propoziții exagerat de lungi, repetiții de cuvinte sau — în textele tipărite — tiparul cursiv și semnele citării."

[310] *Notițe risipite*, în *Opere* 4 (1965), p. 78.

[311] *Jurnalul nostru. Ce lipsește „Moftului"*, în *Opere* 3 (1962), p. 282.

[312] *Infamie...*, în *Opere* 2 (1960), p. 547.

[313] Ibidem, p. 549.

[314] *O plimbare la Căldărușani*, în *Opere* 3 (1962), p. 354.

[315] Un exemplu tipic din această categorie îl reprezintă definiția ironică a romanului, din *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX*, care în *Notele* la *Opere* 4 (1965), p. 530 este interpretată ca mesaj normal, datorită faptului că semnalele ironiei trebuiesc raportate la un anumit sistem de lectură și că textul este citit dintr-un orizont de receptare modificat : „Interesantă e de asemeni definiția pe care o dă Caragiale romanului [urmează definiția]. În asemenea aserțiuni îl simțim pe scriitorul realist care și în împrejurarea unei polemici, cu aerul ei de butadă, se face prezent". De fapt este vorba de o eroare de receptare, comparabilă cu eroarea pe care o comite și I. Negoițescu, în *Poezia lui Eminescu*, Editura Junimea, Iași, 1980, ediția a III-a, p. 100, cînd interpretează o definiție nega-

tivă a poeziei, din *Epigonii*, ca pe propria definiție a poetului.

316 *Intre două povețe...*, în *Opere* 3 (1962), p. 95.

317 Scrisoare din 7 februarie 1907, către Paul Zarifopol, în *Opere* VII (1942), p. 61.

318 Scrisoare din 28 august 1907, către Paul Zarifopol, în op. cit., p. 75.

319 *Peste 50 de ani*, în *Opere* 3 (1962), p. 413.

320 În legătură cu *oximoronul* v. și cap. *„Curat murdar"*, din Al. Călinescu, op. cit., pp. 188—191.

321 După I. Fischer, *O sursă antică a lui Caragiale*, în *Studii clasice* V, 1963, p. 333, „Anecdota din *Logica baroului* nu este o amintire din practica barourilor noastre, ci exemplul clasic pentru ilustrarea sofismului numit *antistrephon* (utilizarea aceluiași argument atît în favoarea cît și împotriva unui lucru). Eroii presupuși sînt celebrul sofist Protagoras și elevul său Euathlus. Întîmplarea este relatată cel mai amplu de A. Gellius, *Nopțile atice*, V, 10."

322 *Premiul întîi*, în *Opere* 2 (1960), p. 489.

323 *Despre cometă. Prelegere populară*, în *Opere* 2 (1960), p. 461.

324 *25 de minute...*, în *Opere* 2 (1960), p. 17.

325 Exemple de aplicare a teoriei jocului la științele sociale, în antologia lui Martin Shubik, *Spieltheorie und Sozialwissenschaften*, Editura S. Fischer, Hamburg, 1965, după *Game Theory and Related Approaches to Social Behavior*, ed. John Wiley & Sons, New York, London, Sydney, 1965.

326 Vezi Iuri M. Lotman, op. cit., pp. 96—98.

[327] Vezi Viktor Şklovski, *Die Beziehung zwischen den Kunstgriffen des Handlungsaufbaus und den allgemeinen stilistischen Kunstgriffen*, în *Theorie der Prosa*, ed. cit., pp. 48 şi 60 sau în Jurij Striedter (editor), *Texte der russischen Formalisten, vol. I, Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, Editura Wilhelm Fink, München, 1969, sub titlul *Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren.*

În *Wesen und Formen der Erzählkunst*, ed. cit., p. 189, Robert Petsch compară şi el figurile dramatice şi relaţiile dintre personajele unei naraţiuni cu jocul de şah.

[328] Jiří Levý, art. cit., loc. cit.

[329] Iuri M. Lotman, op. cit., p. 416.

[330] Vezi Rolf Kloepfer, *Kodierte Formen der Lesermanipulation*, în *Sprache im technischen Zeitalter*, H. 47, 1973, pp. 167—186.

[331] Marin Preda, *Între scriitor şi operă*, în *Gazeta literară*, nr. 46, 1965, p. 2.

[332] Iuri M. Lotman, op. cit., p. 407. Aceeaşi idee apare la Klaus Kanzog, în *Erzählstrategie*, Editura Quelle & Meyer, Heidelberg, 1976, pp. 107—108, unde strategia narativă este considerată un program de joc, iar „*victoria*" este obţinută în măsura în care ascultătorul (cititorul) e determinat să accepte naraţiunea şi, împreună cu ea, valorile şi normele mediate de aceasta.

[333] *D-ale Carnavalului*, în *Opere* 1 (1959), p. 241.

[334] *Boborul !*, în *Opere* 3 (1962), p. 82.

[335] *Baioneta inteligentă (Garda civică)*, în *Opere* 3 (1962), p. 92.

[336] *D-ale Carnavalului*, în *Opere* 1 (1959), pp. 242—243.

[337] Ibidem, p. 256.

[338] Ibidem, p. 282.

[339] Ibidem.

[340] Ibidem, pp. 276—277.

[341] Ibidem, p. 298.

[342] Ibidem, p. 299.

[343] Ibidem. Vezi şi analiza acestei piese, prin analogie cu jocurile de cărţi, la Patrel Berceanu, *O modalitate ludică în „D-ale Carnavalului"*, în *Amfiteatru*, nr. 4, aprilie 1978, p. 3.

[344] Schiţă orală a lui I. L. Caragiale, reconstituită în *Facla*, nr. 36, 23 iunie 1912, cf. *Opere* 3 (1962), pp. 629—631.

[345] Idem în *Culmea nenorocului* (1893), din *Opere* 3 (1962), p. 244, cu adaosul unui om „adesea păcălit" : „Dacă aş avea eu cap, sunt convins că nu s-ar mai fabrica pălării."

[346] Paul Zarifopol, *Introducere* la *Opere* I (1930), p. XXXVI.

[347] *Fără noroc. Snoavă populară*, în *Opere* 3 (1962), p. 366.

[348] Boris Tomaşevski, op. cit., p. 266.

[349] *Două loturi*, în *Opere* 3 (1962), pp. 120—121.

[350] [...*Oarecare moderaţie*], în *Opere* V (1938), pp. 3—4.

[351] Cea mai simplă variantă de joc literar, bazat pe confirmarea sau decepţionarea unor aşteptări de lectură, poate lua forma unei *competiţii*, în strînsă legătură cu reţeaua comercială de difuzare a unui text. În perioada în care printre colaboratori se afla şi Caragiale, ziarul *Epoca*, din 23 mar-

tie 1897, publică începutul unui roman-foileton (*Pentru moștenire*) și oferă cititorilor premii, în schimbul unei anticipări corecte a desfășurării lui :

Premiul I-iu — Patruzeci lei se va da celui care mainainte de capitolul XVII-lea al părței întîi, va fi ghicit soarta celor mai multe personagii din cele mai jos arătate. *Premiul II-lea — Douăzeci lei* pentru acela care, între capitolele XVII și XXIII, va fi ghicit soarta acelorași personagii.

Vestim totdeodată că răspunsurile trebuiesc să fie însoțite de argumentări întemeiate pe motive bine precizate, scoase din împrejurările și temperamentul eroilor din romanul PENTRU MOȘTENIRE.

Toate răspunsurile trebuiesc să le semneze trimițitorii, cu numele lor, cu adresa lor exactă. Pseudonimele se resping. Plicurile cu răspuns trebuiesc să aibă aceste cuvinte : „*Pentru Moștenire — Concurs.*"

Așadar,

Ce se va alege de :

SAVA ?
BARBU ?
FLOREANU ?
BOERUL ZAMFIR PORESCU ?
BĂLAN ?
CIOBANUL PĂSĂRICĂ ?
ADRIAN PORESCU ?

La o analiză cît de sumară a relațiilor care se instituie între cititori și textul care li se oferă se poate constata că romanul popular *se scrie* cu ajutorul cititorilor, domeniul *literaturii triviale* fiind locul în care dependența dintre *text, cod* și *sistemul de norme* poate fi cel mai ușor examinată.

[352] *C.F.R.*, în *Opere* 2 (1960), p. 65.

[353] Vezi Șerban Cioculescu, *Sugestia*, în *Viața lui I. L. Caragiale*, *Caragialiana*, ed. cit., p. 349.

[354] Vezi nota la *High-Life*, din *Opere* 2 (1960), p. 609, cu descifrarea erorii de tipar *(sifilide/silfide)* și cu citarea unui exemplu comic, dat de C. C. Bacalbașa în *Bucureștii de*

altădată, după *l'Indépendance roumaine*. Asemenea erori, uneori premeditate, sînt foarte frecvente în gazetele epocii. Iată încă un exemplu de același calibru, din *Pressa*, 16 februarie 1879, p. 3 : „O eroare de tipar s-a strecurat în cronica noastră de ieri, în care se relata despre balul de la Principesa Știrbei ; eroare, care alterează într-un mod nepotrivit, sensul unei fraze întregi, tipărindu-se *ghete* în loc de *fete*. Și dar reproducem din nou, corectată această frază : «Toți au admirat încîntătoarea frumuseță a fetelor princesei Știrbei [...].»"

[355] Paul Zarifopol, *Introducere* la *Opere* II (1931), p. XVII.

[356] G. Călinescu, op. cit., p. 439.

[357] V. Mîndra, *Semnificația unei schițe*, în *Gazeta literară*, nr. 20, 17 mai 1962, p. 3.

[358] Șerban Cioculescu, *„De ce nene, Anghelache ?"*, în *Viața lui I. L. Caragiale, Caragialiana*, ed. cit., p. 455.

[359] *La Paști*, în *Opere* 2 (1960), pp. 472—477.

[360] *Păcat...*, în *Opere* 3 (1962), pp. 60—61.

[361] *Analele Academiei Române, Partea administrativă și dezbaterile*, Seria II, Tomul XIII, 1890—1891, București, 1892, p. 140.

[362] *O lichea*, în *Opere* V (1938), p. 150.

[363] [*Fragmente*], în *Opere* IV (1938), p. 37.

[364] *Partea poetului*, în *Opere* 3 (1962), p. 149.

[365] *Politică și literatură*, în *Opere* 4 (1965), p. 473.

[366] *Liberalii și literatura*, în *Opere* V (1938), p. 92.

[367] [*Cuvînt rostit la banchetul în onoarea lui Coşbuc*], în *Opere* 4 (1965), p. 292.

[368] *Cîteva păreri,* în *Opere* 4 (1965), p. 55.

[369] Scrisoare din 8/21 februarie 1912, către I. Duscian, în *Opere* VII (1942), p. 299.

[370] Teatrul Naţional (II), în *Opere* 4 (1965), p. 403.

[371] *Spiritul critic în cultura românească,* în G. Ibrăileanu, op. cit., pp. 159—160, 161.

[372] *1 Aprilie,* în *Opere* 1 (1959), p. 386.

[373] Ibidem, p. 387.

[374] Ibidem, p. 388.

[375] Scrisoare din 3/16 aprilie [1907], către Petre Th. Missir, în *Opere* VII (1942), p. 554.

ADDENDA

Editarea articolelor politice ale lui I. L. Caragiale a fost pregătită de Paul Zarifopol și realizată parțial de Șerban Cioculescu, în *Opere* V (1938).

În prefața la *Opere* III (1932) și în articolul *Literatura politică a lui Caragiale*, din *Adevărul literar și artistic* (24 iulie 1932), Zarifopol a indicat principalele reviste la care a colaborat Caragiale : *Timpul, Constituționalul, Voința națională, Gazeta poporului, Ziua, Epoca* și chiar *Alegătorul liber* și *Unirea democratică*.

În *Opere* V (1938), Șerban Cioculescu a publicat un număr de aproximativ 70 de articole, cuvîntări și reportaje politice din *Timpul, Voința națională, Seara, Gazeta poporului, Ziua, Epoca* și *Românul* (Arad), la care se pot adăuga notele și articolele umoristice din *Claponul, Moftul român* sau din alte gazete. Tot el a completat această listă, în *Viața lui I. L. Caragiale*, indicînd titlul unor articole politice din *Constituționalul (Statu quo, Cerc vițios, Răzeșul de la Golășei și Moșneanul de la Florica, Anomalii, Școala succesului, Cronica fantezistă)* sau din *Gazeta poporului (Feriți-vă..., O infamie, Două mazete, Iar dragostea în familie, Julica, S-a schimbat boierul, Puțintică răbdare)* și dovedind, pe baza unei scrisori din *Opere* VII (1942), că la *Timpul* Caragiale a colaborat nu doar pînă la sfîrșitul anului 1879 (cum crezuse atunci cînd i-a editat publicistica), ci pînă în iulie 1881.

În fine, în 1964, I. Cremer (care mai atrăsese atenția, în 1957, asupra unui articol antijunimist din *Epoca, Exces de onoare)* a semnalat prezența masivă a lui Cara-

giale la revista umoristică *Bobîrnacul,* unde pot fi identificate mai multe articole satirice cu subiect politic, în genul celor din *Claponul* sau din *Moftul român.* Această colaborare, care a fost mai tîrziu contestată, rămîne în afară de orice discuție. La cele trei argumente principale, invocate de I. Cremer (o *gogoașă* din *Claponul,* un „proiect financiar" republican, repetat și în *Conul Leonida față cu Reacțiunea,* și schița *Crăcănel),* se mai pot adăuga cel puțin următoarele, dintr-o listă atît de lungă, încît de la un moment dat demonstrația devine superfluă :

1. „Reminiscența" despre *Societatea adevăraților nepoți ai lui Traian,* din 28 februarie 1879, a fost reluată de Caragiale în articolul *Cronica fantezistă,* semnat *Falstaff,* din *Constituționalul* (23 iulie 1889).
2. Anecdota despre *tenorul huiduit,* din 28 februarie 1879, a fost reluată în *Cronica teatrală* I, din *Voința națională* (8 octombrie 1885) și în *Moftul român* (7 februarie 1893), sub titlul *Un tenor scăpătat.*
3. Anecdota despre *Compania barometrică,* din 21 martie 1879, apare ca *gogoașă* și în *Calendarul Claponului* (1878).
4. Poezia-acrostih *Mandatul,* din 28 martie 1879, a mai fost publicată de Caragiale în *Calendarul Claponului.*
5. Formula publicitară, consacrată în lumea teatrului „Noi vom ține însă în curent *pe onor public și pe înalta nobilime",* din articolul *(Citim în* **Cartea fistichiă** *a oficiului nostru exterior...),* 31 martie 1879, apare de mai multe ori la Caragiale, în *Cercetare critică asupra teatrului românesc* (1878) : „s-a înfățișat *înaltei nobilimi și onorabilului public* bucureștean panorama strategică a Plevnei" sau în *Situațiunea Europei,* din *Claponul* (nr. 2, 1877) : „sperăm că și noi pe viitor, atît guvernul *Claponului* cît și redacția Spaniei vor fi onorați cu aceeași încredere, ca și pînă acum, de către *înalta nobilime și onor. public bucureștean."*
6. Expresia neobișnuită *„agenți tiptili",* din *Trufandale telegrafice,* 31 martie 1879, amintește de ban-

cherul *aflat tiptil* în capitală, din articolul [*Fraţii radicali şi D. Dim. Sturdza*] (*Timpul*, 18 martie 1879) sau de califul Harun-al-Raşid, din povestirea *Abu-Hasan, „îmbrăcat tiptil"*.

7. Ironia la adresa *Românului*, care publică *Scrisorile către dezmoşteniţi*, din *Întoarcerea d-lui C. A. Rosetti în patrie*, 4 martie 1879, apare şi în [*Convenţii cu Rusia*] (*Timpul*, 25 octombrie 1878) şi în [*D. C. A. Rosetti la Roma ?*] (*Timpul*, 10 noiembrie 1878).
8. Preferinţa pentru oximoron, tipică la Caragiale, se manifestă şi în *Bobîrnacul*, unde întîlnim *„bustul lui Traian călare"* (în *Fleacuri*, 28 februarie 1879), capetele *„pline cu gol"* (în *Articol de fond*, 31 martie 1879) şi *„metalul de hîrtie"* (în *Trufandale telegrafice*, 31 martie 1879).
9. Particularităţile ortografice şi ortoepice sînt, toate, specifice pentru Caragiale. Iată numai cîteva exemple : *tutulor, niminea, totdeuna,* şi *totdeauna, celelalte, eftină, crez, doă, se sculă* (pentru se scula), *se spălă, se-mbrăcă, intră, luă* etc.

Dacă am accepta totuşi ipoteza că este vorba doar de coincidenţe sau de o situaţie în care I. L. Caragiale a împrumutat din revista *Bobîrnacul* (scrisă de altcineva), material pentru propria sa operă, atunci ar fi necesar ca această relaţie să funcţioneze într-o singură direcţie, dinspre *Bobîrnacul* (1879) spre literatura dramaturgului. Or, după cum se poate observa, există texte (*gogoaşa* despre *Compania barometrică*, poezia *Mandatul*) care au fost întrebuinţate şi înainte de *Bobîrnacul*, în 1878. Din acest moment, ipoteza „împrumutului" sau a coincidenţelor, evident exagerată, devine absurdă, căci ar trebui să acceptăm că *Bobîrnacul*, revista unui anonim, s-a inspirat din textele anterioare ale lui Caragiale, care la rîndul său s-a inspirat din *Bobîrnacul !*

Cu excepţia unor editoriale din *Constituţionalul* (*Statu quo* şi *Incognito*), reproduse de Şerban Cioculescu în *Luceafărul* (1962), celelalte articole din această *Addenda* nu au mai fost pînă astăzi republicate. Totuşi, recuperarea acestui material, suficient de amplu pentru a putea

fi luat în considerație, nu a rezultat din dorința de a descoperi „inedite" și de a le reedita, ci din necesitatea de a realiza un instrument de lucru, indispensabil celui care urmărește să analizeze, în întregime, publicistica politică a lui Caragiale.

Pe de altă parte, fiind vorba de articole în general nesemnate, a trebuit să ne punem încă o dată problema identificării lor. În această direcție însă, multe din chestiunile la care am fi dorit să răspundem sînt fie insolubile, fie de o dificultate extremă.

După cum se știe, mai multe articole din *Timpul* i-au fost atribuite și lui Caragiale, și lui Eminescu, articolele din *Voința națională*, despre expulzările din 1885, au fost atribuite cînd lui N. D. Xenopol, cînd lui Caragiale, și aceeași problemă se pune cînd trebuie să facem deosebirea dintre Caragiale și G. Panu, care a colaborat și el la *Ziua* sau la *Epoca* și care uneori putea fi foarte aproape de stilul ironic și tăios al dramaturgului. De altfel, în legătură cu articolele lui Panu, un editorial din *Drapelul* (24 mai, 1897) face o observație chiar în acest sens : *„În două coloane de zeflemele, pe cari le-ar putea semna și Caragiale, d. Panu ne ia rău la vale pe noi ceștialalți de la Drapelul."*

Aceste cazuri de asemănare stilistică provin în primul rînd din împrejurarea specială că la o gazetă politică redactorii sînt siliți de cele mai multe ori să respecte un anumit program și o anumită tactică, ceea ce reclamă utilizarea unui număr de idei, teze și chiar propoziții comune, care sînt „ale partidului", înainte de a fi ale unui anumit autor. Orice retorică politică implică înainte de toate un limbaj de grup, încît cel care dorește să-și manifeste fidelitatea față de programul ideologic al unui partid, trebuie să înceapă prin a-și exprima fidelitatea față de limbajul acestuia. De aceea, chiar argumentul *expresiei personale* sau *specifice* riscă să devină, în cazul articolelor politice, un argument relativ.

În al doilea rînd, publicistica politică anonimă favorizează cazurile de colaborare specială, cînd, pornind de la directivele unui *lider*, doi sau mai mulți autori elaborează împreună un text. În *Amintiri despre Eminescu* (1914), Teodor V. Ștefanelli ne dă amănuntul revelator

că, la *Timpul*, Caragiale termina cîte un articol început de Eminescu, iar într-un interviu din 1925, Slavici susține și el că uneori Eminescu scria articolele pe care ar fi trebuit să le scrie Caragiale.

Împrejurarea aceasta nu face imposibilă ipoteza că, la *Timpul*, unele articole au putut fi scrise de cei doi autori în colaborare și, de fapt, ideea este acceptată parțial și de I. Crețu, cînd revendică pentru Eminescu, în *Opera politică* I (1941), p. 619, articolul [*Guvern al îngajamentelor cu străinii*], din I. L. Caragiale, *Opere* V.

Un alt exemplu de acest fel poate fi scos din compararea a două articole apărute în *Timpul*, [*Ce este „centrul“ ?*], din 14 noiembrie 1879, și editorialul din 10 ianuarie 1880. Primul articol i-a fost atribuit lui Caragiale, cel de-al doilea reia formulări și idei existente în primul, dar prezintă numeroase particularități specifice lui Eminescu (ortografie, acord etc.).

Aceeași situație se reîntîlnește în cazul mai multor articole din *Voința națională* sau din *Ziua*.

Toate aceste dificultăți impun confecționarea unui aparat foarte suplu de identificare a articolelor lui Caragiale, care să funcționeze după principiul paradoxal că două argumente care, judecate separat, nu reprezintă o dovadă, pot furniza împreună un argument convingător.

În *Introducere* la *Opere* III (1932), Paul Zarifopol a numit cîteva din criteriile de care s-a folosit în pregătirea editării materialului publicistic :

1. Mărturiile unor prieteni ai lui Caragiale (I. Suchianu, în legătură cu *Voința națională)* și ale lui Caragiale însuși ;
2. Stilul și „stereotipările stilistice“ ale scriitorului : „Stereotipări stilistice sunt, în scrisul lui Caragiale, puține ; cu atît mai mult ne pot ele servi pentru a-l identifica. Procedeul fix în dispunerea ideilor : definiri și enunțări la început, apoi anunțarea expresă a dezvoltărilor cu un *Iată*, așezat de obicei în aliniat deosebit ; citarea de fapte istorice și literare pe care dinadins le alege puțin familiare masei cetitorilor [...] jocul de cuvinte în serie, căruia

Caragiale i-a păstrat totdeauna aceeași juvenilă dragoste ; o preferință pentru cuvinte populare vechi și rare — sunt semnele principale revelatoare ale scrisului caragialian."

Tot Zarifopol a indicat, în *Opere* I (1930), cîteva din particularitățile ortografice ale lui Caragiale, din epoca maturității.

Criteriul *ortografiei* (și al *ortoepiei)* devine la Șerban Cioculescu un criteriu de identificare decisiv. În *Prefața* la *Opere* IV (1938), el vorbește de ortografia lui Caragiale, „pe care a păstrat-o neschimbată pînă la sfîrșit", iar în *Opere* V (1938), o notă completează particularitățile ortografiei lui Caragiale, în continuarea celor fixate de Zarifopol.

Mai mult, în *Opere* 3 (1962), p. 712, [Șerban Cioculescu] contestă cîteva din atribuirile lui G. Călinescu, în cazul unor anecdote din *Vatra,* tot cu argumente precumpănitor ortografice :

„La acest rezultat am ajuns după o minuțioasă confruntare ortografică între anecdotele atribuite lui Caragiale și textele din același periodic semnate de el, dar mai ales prin analiza lexicală, morfologică și sintactică a acelor anecdote. Caragiale nu scria cu *z* din *d (d̦),* cultiva forma *totdeauna* sau *totdeuna,* niciodată *tot d'a-una,* adoptase de la *Convorbiri* perfectul simplu în *â,* pentru *ă,* confundabil cu prezentul, ca la *intră, luă, spînzură, ridică, aruncă,* iotaciza la prezentul indicativului și subjonctivului [...] *(să vază),* declina corect articolul *a,* invariabil la scriitorii moldoveni și ardeleni (numele... *a* omului, numele... *a* omului pățit, *Toderiță... a* lui Costache Negruzzi), articula iarăși corect pronumele demonstrativ : cu toate *acestea* (la aceiași scriitori provinciali : cu toate *aceste),* sau adjectivul demonstrativ (însușirile *acestea,* nu *aceste)* etc."

Argumentele morfologice sînt corecte, dar invocarea argumentului ortografic nu ține seama de un factor important : intervenția culegătorului sau tipografului, care putea modifica ortografia textului originar.

Cel mai clar exemplu în acest sens este cel legat tocmai de ortografierea lui *totdeauna*, scris în epocă *tot-d'a-una*, *tot-d'auna* sau *tot d'a-una*. Astfel, în două articole din *Ziua* (1896), atribuite lui Caragiale, *Frumos rol* și *Galantomiile lui Ghenadie*, avem „cazul *tot-d'auna* probabil" și „îl aflați *tot-de-una* gata."

Acestor intervenții, dar și lui Caragiale însuși, li se pot atribui numeroase alte inconsecvențe, prezente în chiar articolele semnate sau atribuite cert scriitorului, uneori în același paragraf.

În articolul [*Prostia în viața noastră publică*], din *Voința națională* (1885) avem *esemple/exemplu* (în aceeași frază) și *astă-ḑi/astăḑi* (cu *z* din *d*, împotriva afirmației curioase din *Opere* 3, că dramaturgul nu scria astfel), în articolul [*A la don Ranudo de Colibrados*], *lorḑii/marchizii* și *sciință/știință*, în [*Regula de trei simplă*], *nimeni/niminui*, în [*Justificarea unor expulzări*], *chestiunea/cestiunea*, *astăzi/astăḑi*, *represintă/reprezintă*, *contra liniștei/contra liniștii*, în articolul *Din foloasele tiparului*, *știm/scim*, în *Varietăți literare*, *Canard-Rățoi*, *două-ḑeci/trei-zeci* și *niciodată/nici odată* sau *țării*, în [*Prostia în viața noastră publică*] și *țărei*, în [*A la don Ranudo de Colibrados*].

În *Culisele chestiunii naționale*, reportaj apărut în mai multe numere din *Ziua* (1896), avem chiar din titlu alternanța *chestiunii/chestiunei*, iar în text, *tótă/toate*, *nici odată/niciodată*, *ori-ce/orice*, *ori cari/oricari*, *cîte-va/cîțiva*, *ceea-ce/ceea ce*, *astă-zi/astăzi*, *resultă/rezultat* sau *conferență/conferință*.

În sfîrșit, în *Epoca*, în articole semnate *Caragiale*, întîlnim *curtezani/curtizani*, *nici o dată/nici-o-dată/niciodată*, în *Lascăr Catargiu*, și *nici odată*, în *Alexandru Lahovari*, *vre-odată*, în *Nu-i deloc de mirare...*, și *vreodată*, în *Liberalii și literatura*, *alaltăieri*, în *Dim. A. Sturdza*, *Infamie...* și *Criză...*, și *alaltăeri*, în *Cerințe absurde*, sau *nimeni*, în *Cerințe absurde*, și *nimini* în *Grigore Păucescu*.

O ipoteză care are darul să complice și mai mult lucrurile este aceea că dramaturgul, cunoscut pentru marea sa inteligență parodică, putea să recurgă nu numai la travestiul stilistic sau tematic, cum a făcut-o de atî-

tea ori, dar și la travestiul ortografic, mai subtil, dar nu imposibil de imaginat. Această ipoteză poate fi luată în considerație pentru unele articole din *Voința națională* și din *Ziua*, unde colaborarea lui Caragiale este mai greu de identificat.

În orice caz, în condițiile haosului ortografic din a doua jumătate a secolului XIX, argumentul modului specific de a scrie (tipări) trebuie folosit cu prudență și combinat cu argumentele de natură morfologică, stilistică și sintactică, dar mai ales cu criteriul frecvenței unor cuvinte, formulări sau idei, prezente și în textele atribuite cert lui Caragiale.

Din această ultimă categorie fac parte cuvintele și expresiile *cîrcotă* (de vorbe), *busumflare, promisii, un lucru rămîne constant, blagomanii* și *logomahii* (cuvinte utilizate și de Eminescu), *flibustieri, nimini* și *niminui, tutulor, apilpisit, piramidal, ilustru, mirific, onorabil, pueril și puerilități, a da seama, a se-nnămoli în zăpadă, a suge din deget un articol,* preferința pentru adverbele *aci, așa, odinioară* și *numaidecît* sau pentru interjecțiile *de* și *aș*, opozițiile introduse prin *„pe cîtă vreme ia să vedem"*, *„pe cîtă vreme ia priviți"* sau negațiile categorice, de tip *„nu sîntem deloc de această părere"*, pe care le-am considerat specifice lui Caragiale și de care ne-am prelevat în operațiunea de identificare a unor articole.

SITUAȚIA

Situația se clarifică din zi în zi.

Sorții de izbîndă a Republicii se-nmulțesc pe fiece minută, și ziua în care nu va mai fi nici o primejdie pentru libertățile publice s-apropie.

Monopolul tutunurilor se va desființa.

Licențele se vor preschimba pentru toți cîrciumarii liberali în subvenții, pe cari dînșii le vor primi de la Stat, pentru încurajarea acestei ramure a comerțului național și pentru lățirea consumației și înmulțirea consumatorilor.

Armata permanentă se va desființa, și în locu-i se va institui de fiecare mahala cîte-o nouă companie de gardă națională, care va primi de la Stat și de la comună diurnă de 10 franci pe zi pentru fiece gardist național, bez demîncarea, tutunul și băutură cît i-o cere lui inima.

Se va reforma învățămîntul public introducîndu-se în clasele primare Catechismul Liberului-Cugetător, iar în cele secundare studiul obligator al limbei ovreiești.

La Universitatea din București se vor înființa cinci Catedre noi: una de Patriotism, alta de Maniere electorale, alta de Meșteșugul d-a trăi din exploatarea principiilor, alta de Arta d-a conduce manifestațiile naționale și a cincea de Improvizarea discursurilor patriotice.

Din ziua cînd Republica se va întemeia și la fiii gintii latine de la Dunăre, poporul suveran nu va mai plăti nici un bir, și fiecare patriot republican, pe lîngă toate cîștigurile indirecte ce-o putea avea din această onorabilă profesie liberă, va mai primi de la Stat și cîte 500 lei noi pe lună, plătiți înainte fără nici o reținere.

Redacția „Bobîrnacului" speră că la formarea listelor celor în drept să primească aceste foloase acordate persoanelor de orice rit eminamente patriotice și republicane, nu va fi uitată, și se propune a fi organul oficios al Republicii.

Pretențiile noastre foarte modeste sunt de natură a sfărîma orice concurență, și avem ferma speranță, că nu nouă ne va lipsi tacîmul la cheful de aldămaș al Republicii Danubiene, ce va avea loc, precum aflăm, la „Idee".

(**Bobîrnacul**, *nr. 18, 13 martie 1879, p. 1)*

POLITICA ZILII

Mișcarea electorală are să înceapă.

Întrunirile publice în curînd se vor deschide pe piața Constantin-Vodă.

Discursurile patriotice, lacrămile naționale, vorbele late se pregătesc.

În curînd : „Desfacere totală de principii ! cu mărunțișul și cu toptanul !"

Garda națională face în fiece zi exerciții pentru a fi bine pregătită la mînuirea argumentelor patriotice electorale.

Aflăm că în curînd se va publica o licitație pentru darea în întreprindere a 2000 de asemenea argumente.

Licitația se va ține în localul unei legiuni a gardei.

Condițiile și caietul de-nsărcinări sunt următoarele :

Întreprinzătorul cată să fie patriot și să profeseze principiile republicane.

Lemnul din care se vor confecționa cele 2000 de argumente va fi de tufă ; lungimea fiecărui argument un cot, grosimea cît de groasă. Argumentele vor fi numai cojite, și încolo lăsate nodoroase, ca mai convingătoare la discuție.

Plata se va face din fondurile gardei, iar furnizorul, cu cît argumentele confecționate de dînsul vor fi mai peremptorii și mai fără replică, cu atît mai mult va binemerita de la patrie și de la fiii ei, și va primi și o decorație.

Odată avînd aceste argumente, libertatea alegerilor este pe deplin garantată, și „Bobîrnacul" din parte-i, mulțumind de această garantare, roagă pe mușteriii săi să evite orice discuție electorală, spre a nu li se da cîteva argumente dintre cele 2000.

Libertatea ca libertatea, dar tot mai bine e cu șalele zdravene, decît cu ele pisăgite.

(**Bobîrnacul**, *nr. 19, 16 martie 1879, p. 1*)

O NOUĂ DECORAȚIE

În vederea servicielor ce unii din gardiștii patrioți vor da patriei în viitoarele alegeri, prin mînuirea argumentelor, despre cari se vorbește mai sus, s-a luat în cercurile oficiale hotărîrea de a se institui un nou ordin, o decorație nouă.

Decorația va fi astfel compusă :

Două reteveie încrucișate pe o parte a medaliei ; în vîrful unuia va sta o pălărie de carbonar și jos o pereche de cizme scîlciate, emblemele apilpiselii civice.

Pe partea cealaltă a medaliei va fi săpat un clondir, iar împrejuru-i va fi o coroană cu toate cele obișnuite pe medalii, atît numai, că în loc de cele două ramuri de laur, vor fi doi cîrnați.

Amîndouă fețele medaliei sunt emblemele comemorative ale vremii de grea cumpănă prin cari trece patria.

Medalia, în loc de cu panglică, se va atîrna pe piept cu o șuviță de păr, pe cari băieții patriei vor avea grija să și-o procure, prin învălmășeala alegerii, din orice barbă de opozant le-o veni mai la-ndemînă.

Acest ordin, după chiar natura serviciilor pentru cari se va hărăzi băieților patriei, va purta numele de : **„Serviciul Nodoros".**

(**Bobîrnacul**, *nr. 19, 16 martie 1879, p. 1*)

POLITICA ZILII

În cercurile politice înalte obiectul preocupărilor generale sunt alegerile.

A avea leafă sau a nu avea, aci e chestiunea.

Legitimele îngrijări ale patrioților cresc pe zi ce merge.

O deputație de patrioți au mers la ministerul din lăuntru, ca să întrebe pe capul partidului, că ce gînd are cu dînșii.

Iar dînsul se zice că le-ar fi răspuns :

„Băieți ! ce-o da tîrgul și norocul ! Discuția și lupta partidelor are să fie hotărîtoare. Libertățile publice, și voi cu dînsele, sunt în primejdie. Vreți să izbutiți ? Da ? Ei bine, am poruncit să vă strujească 2000 de argumente electorale ; nu pentru mine, ci pentru patrie, pentru voi patrioții le-am comandat ; luați-le și întrebuințați-le spre a ei și a voastră apărare. Atîta numai am să vă spun : nu dați la cap, dați mai bine la picioare, la coate și la șale, ca să nu procurați înșivă arme și dovezi adversarilor. Logica și dreptatea cauzei voastre sunt tari, de aceea nu vă zic decît un cuvînt : mergeți și fiți vrednici de încrederea ce patria are în voi !"

Deputația a fost cuprinsă la aceste vorbe de o mare senzație, și curajul civic a intrat iarăși în inimele copiilor patriei.

După care, retrăgîndu-se, s-au dus cu toţii la birt la Purcel, unde s-a făcut solemnitatea binecuvîntării şi împărţirii celor 2000 de argumente băieţilor de către P.S. Sa părintele Gr. Musceleanu.

Despre această impozantă solemnitate, vom face în curînd o dare de seamă amănunţită.

(**Bobîrnacul**, *nr. 20, 21 martie 1879, p. 1)*

„SERVICIUL NODOROS"

Aflăm că pentru baterea medaliei „Serviciului Nodoros", despre care am avut plăcerea să vorbim în numărul trecut, s-a însărcinat o comisie compusă dintre statul maior al gardei civice.

Comisia va merge la Paris, după alegeri, să comandeze medalia.

Fiecare comisar va avea plata călătoriei de la Stat şi diurnă pe fiece zi cîte cinzeci de franci.

În sferele înalte se luase hotărîrea a li se acorda pe fiece zi cîte 100 de franci ; însă patrioţii, fiind insuflaţi de spiritul economiei în finanţe, au redus suma la 50 franci, rămîind a se despăgubi comisarii de la întreprinzătorul ce va lua asupră-i baterea medaliei, care şi dinsul va rămîne să se despăgubească de unde va crede de cuviinţă.

Suma destinată pentru baterea medaliei o va hotărî comisia, după tocmeala ce va avea cu întreprinzătorul.

Regulamentul acestei medalii a „Serviciului credincios" [sic] în esenţa sa, îl vom publica în curînd mai nainte chiar de promulgarea lui.

(**Bobîrnacul**, *nr. 20, 21 martie 1879, p. 1)*

SITUAŢIA POLITICĂ

Orizontul politic se limpezeşte.

Budgetele s-au votat.

Pentru fiecare tagmă de patrioţi s-a prevăzut o rubrică grasă după clasă.

Adevăraţilor patrioţi, celor calzi, li s-a înmulţit leafa.

Celor mai reci li s-a mănţinut cifrele din trecut.

Celor bănuiți ca dușmani ai principiilor republicane li s-a făcut un scăzămînt de 50 la sută.

Iar cei opozanți pe față au fost trecuți la iconomii.

Un act din cele mai patriotice se va săvîrși zilele acestea în Cameră.

Se va vota o subvenție pentru încurajarea fabricei de la Chitila, ca industrie națională.

Bată-l să-l bată de zahar! așa e el, dulce.

Se vede că fabricantul de la Chitila a îndulcit pe patrioții deputați, și dînșii, ca să-l încurajeze la îndulcire, au luat patriotica hotărîre de a-i da o subvenție de 1.200.000 franci.

Îndulcire reciprocă și mutuală.

Iată avantajul principiilor republicane.

Nu, orice s-ar zice, orice s-ar face, Republica este și va fi o acadea enormă, din care republicanii vor suge esența sfintelor principii.

Trăiască dar sfînta acadea, cu condiție ca să ne fie și nouă permis a trage pe dînsa cu limba măcar o dată pe zi!

(**Bobîrnacul**, *nr. 21, 24 martie 1879, p. 1*)

SITUAȚIA POLITICĂ

Suntem în Săptămîna Patimilor.

Alcazarul de caraghiozlîcuri politice din Dealul Mitropoliei a trebuit să se-nchiză și dînsul ca toate comediile publice.

Onorabilii deputați nu mai au diurnă, nu mai au clienți: voturile d-lor au ajuns azi a fi niște monede șterse ieșite din curs.

Se apropie însă nouăle alegeri, și fiecare dintre d-lor surîde de speranță, că iar va veni să-și ocupe jețul în Dealul Mitropoliei, și iarăși clienții vor prețui votul său.

Monopolul tutunurilor este o bucată bună de rahat rezervată viitorilor onorabili, pentru a-și îndulci gura la deschiderea viitoarei sesiuni, după rezolvarea cestiunii art. 7.

A fi sau a nu fi ales, iată cestiunea pentru onorabilii noștri dizolvați.

Fiecare dintr-înşii pleacă din Bucureşti după ce a căpătat de la marele rabin al republicii române, un testimoniu de bună purtare, prin care se recomandă comitetului republican din oraşul cutare întrebuinţarea argumentelor electorale pentru reuşita respectivului.

Aşadar, şi viitoarele Camere promit a ne da nişte spectacole tot atît de interesante ca şi cele trecute.

Nu ne îndoim, că cu o direcţie aşa de inteligentă cum este direcţia Alcazarului din Dealul Mitropoliei, publicul amator de caraghiozlîcuri va găsi totdeauna atît personalul artistic cît şi programa vrednice de admiraţie.

(**Bobîrnacul**, *nr. 22, 28 martie 1879, p. 1)*

Citim în **CARTEA FISTICHIĂ** *a oficiului nostru exterior, (Foreing-office) :*

Văzîndu-se întîrzierea ce pune Europa întru recunoaşterea **Bobîrnacului** *ca organ oficial al marafeturilor şi gheşefturilor guvernamentale, primul redactor al Statului bobîrnăcesc, tînăr levent şi cunoscut diplomaţici europene prin apilpisitele sale credinţe nihiliste şi prin giumbuşurile lui teatrale, a fost trimis, după cum se obişnuieşte, pe socoteala ţării, în misiune politicoasă, ca să caşte gura prin Europa, cît i-o permite elasticitatea fălcilor sale.*

În puterea scrisorilor de acreditare, de care îi e giamantanul îndesat, porţile „alianţei jidoveşti" îi vor fi pretutindeni deschise, şi va promite, pe sub ascuns de ţară, marea cu peşti şi cerul cu stele, numai să nu scape din mînă ghilirurile guvernamentale.

Avem informaţiuni pozitive, că ilustrul nostru redactor a şi avut la gara „Tîrgovişte" o lungă şi interesantă discuţiune cu un membru al alianţei, de la care a cumpărat două cutii cu vacs, şi trei pachete de chibrituri cu otravă.

Debutul e minunat.

Cu toate acestea e bine, ca norodul bobîrnăcesc să nu-şi prea înfierbînte de pe acum cotlonul iluziunilor.

Vreo mană mare n-are s-aducă.

În tot cazul, **Bobîrnacul** *garantează contribuabililor săi, că agerul redactor şi isteţul nostru diplomat are să le pape frumuşel părăluţele, trimiţîndu-le drept semn de mîn-*

gîiere, simpatii diplomatice sadea şi vorbe late, cam în doi peri.

La aceasta, redacţiunea — fiindu-i cu iertăciune — observă, că s-a mai întîmplat şi altor redactori-diplomaţi să se întoarcă cu buza lăsată şi cu nasul retezat, ...că doară n-are să se ia redactorul „Bobîrnacului" la întrecere în pehlivănii politice cu cuconu Rosettachi, şi lumea n-are s-aştepte să-l facă tocmai pe d-lui marţ, în panglicării liberale şi diplomatice.

Noi vom ţinea însă în curent pe onor. public şi pe înalta nobilime cu toate fiascurile ce va întîmpina hazliul nostru redactor, în hagialîcul lui evropienesc.

Deviza sa diplomatică va fi, ca şi a d-lui Rosettachi: „Trai Ionică, cu banii ţării!"

(**Bobîrnacul**, *nr. 23, 31 martie 1879, pp. 1, 4)*

[*GRAV INCIDENT DIPLOMATIC*]

Un incident foarte neplăcut, din punctul de vedere al prestigiului şi demnităţii Statului roman, a avut loc în zilele acestea între ministrul nostru plenipotenţiar la Constantinopol şi guvernul Sultanului. D. Dumitru Brătianu s-a pripit a face nişte paşi diplomatici, a căror stîngăcie l-a silit mai tîrziu a se întoarce înapoi d-a-ndăratele. Începînd, fără să se gîndească bine, prin aceea ce se numeşte **la morgue espagnole**, *pe care a împins-o, cum vom vedea, mai departe decît vestitul ambasador al Grenadei din operetă, ministrul nostru plenipotenţiar a sfîrşit prin închinăciuni, plecăciuni şi prin cereri de iertăciuni; vorba ceea: daca nu-i puterinţă, la ce mai gîlceavă degeaba. D. Dum. Brătianu trebuie să se ştie că nu este înzestrat cu aceea ce se chiamă pe româneşte fiori; toată lumea-l cunoaşte că d-sa este o natură cumpătată şi dulce, de o înfăţişare blîndă şi mîngîioasă, nu un zvăpăiat hidalgo ca marchizul Campo-Basso de la Grenada; şi ne mirăm ce a păţit onor. nostru reprezentant să ia aşa la zor pe bunii turci, cu cari de aminteri se spune că d-sa trăia pînă acuma în cei mai plăcuţi termeni.*

Iată care a fost regretabilul incident diplomatic de la Constantinopol, după cum ne spune o depeşe a ziarului „des Débats" :

Poarta n-a complimentat pe d. Dum. Brătianu cu ocazia aniversării prinţului Carol, 8 aprilie. D. ministru plenipotenţiar al României a adresat numaidecît plîngere guvernului turcesc, ameninţînd să părăsească Constantinopolul dacă nu i s-ar da satisfacţie.

La morgue espagnole ! *Pînă aci lucrul merge teatral destul de bine.*

Însă...

Savas-paşa a răspuns că acest ceremonial se observă numai faţă cu puterile semnatare ale tractatului de la Paris, precum şi faţă cu Persia şi cu Grecia, în urma unor convenţiuni speciale...

Şi...

Marchizul de Campo-Basso al nostru s-a declarat **satisfăcut** *prin această explicaţie, exprimîndu-şi [pă]rerea de rău c-a făcut nişte paşi* **nejustificaţi.**

Astfel, incidentul diplomatic, care ameninţa Orientul cu nişte grave complicaţiuni, s-a închis cu bine şi cu noroc spre înflorirea prestigiului tînărului nostru Stat independent.

(**Timpul**, *nr. 90, 19 aprilie 1880, p. 1, editorial)*

[*REPORTAJ PARLAMENTAR*] [I]

Ieri, în Cameră, d. Nic. Ionescu şi-a dezvoltat interpelarea făcută d-lui ministru de război în privinţa întîrzierii publicării unui raport oficial despre operaţiunile armatei noastre în campania din Bulgaria. D. Ionescu cere să se facă numaidecît această publicare, deoarece vede publicaţiuni străine făcînd un istoric fals sau necomplet al acelei campanii. Interpelatorul citează pasaje din acele publicaţiuni, şi face o dezvoltare a interpelării plină de mici răutăţi şi de ironii picante la adresa d-lui ministru de război. Astfel, dintr-o publicaţiune franţuzească asupra războiului oriental 1877—78, citînd un pasaj relativ la luarea Rahovei, zice că acest epizod trebuie să-i fie scump d-lui ministru de război, care avea comanda acelei operaţiuni militare, şi care, dacă am trăi în timpuri mai puţin

democratice, s-ar numi astăzi „ducele de Rahova". În pasajul citat se spune apoi că d. colonel Slăniceanu — pe atunci era colonel — și generalul Meyendorff, după o înțelegere prealabilă, au hotărît atacul Rahovei pentru ziua de 19 (7) noiemvrie, învoiți ca d. colonel Slăniceanu să facă atacul real, și generalul rus să facă numai o demonstrație. Aci interpelatorul face o mică paranteză pentru a releva faptul caracteristic că în toată campania aceasta rusească sentimentul religios a predominat ; pînă și chiar asaltul cel mare de la Grivița s-a făcut fiindcă era ziua Sf. Alexandru, negreșit pentru a se face din luarea acelei redute un plocon Împăratului Alexandru, și acest fapt nu este fără importanță. „Poate, zice d. Ionescu, că tot asemenea a voit și d. Slăniceanu să aibă la luarea Rahovei, intervențiunea sfinților voivozi Mihail și Gavril." Gluma aceasta a produs multă ilaritate.

Interpelatorul citează apoi pasaje neexacte, cari au fost dezmințite de un locotenent român, d. Vasiliu. Acesta, împins de un sentiment de adevăr și de dreptate, a căutat să rectifice neadevărurile spre a împiedeca acreditarea lor. Interpelatorul nu se îndoiește că d. Slăniceanu a recompensat pe acel d. ofițer pentru lucrarea lui. O voce din Adunare întrerupe pe d. Ionescu cu cuvintele : „Ași ! l-a dat afară !" — „A ! aceasta ar fi monstruos ! răspunde d. Ionescu, nu cred capabil pe d. Slăniceanu a lovi un ofițer pentru o lucrare de asemenea natură." — Pentru a se putea scrie istoria adevărată a campaniei, pentru care lucrare d. ministru al cultelor a pus un premiu, trebuiesc documente oficiale ; de aceea interpelatorul le cere numaidecît. În fine d. Ionescu conchide că dacă d. Slăniceanu ca ministru de război va veni să spună cu argumentele d-sale politice, istorice și **geografice**, că nu este bine să se publice acele documente, atunci se va face apel la d. Slăniceanu, comandantul trupelor de la Rahova să publice acele documente. Oratorul zice că, dacă și așa va rezista d. Slăniceanu, va propune o moțiune în cuprindere că în opinia Camerii este și util și oportun să se dea publicității relațiile oficiale asupra campaniei. Deaminteri, d. Ionescu declară că nu va motiva propunerea, ca să nu se zică că este o împunsătură, un atac, măcar demonstrativ, dacă nu real.

asupra poziției d-lui Slăniceanu. Multă ilaritate și aplauze prelungite.

D. ministru Slăniceanu spune că îndată ce s-a terminat războiul s-a numit o comisie de ofițeri superiori ca să culeagă documentele și să facă istoricul campaniei. Această comisie lucrează, și e mai bine ca istoria să se facă mai tîrziu, pentru că evenimentele istorice sunt ca munții, cu cît se depărtează cineva de ele, cu atît le vede mai clar. D. ministru nu spune nimica despre locotenentul Vasiliu, dacă pentru lucrarea lui l-a recompensat, sau l-a dat afară, cum a spus întrerupătorul d-lui Ionescu. Cît despre împunsăturile personale ce i le-a dat interpelatorul, d. ministru nu voiește, zice d-sa, a le răspunde.

D. Ionescu replică. — D. Ferichide este de un temperament prea sever, foarte deosebit de al tutulor colegilor. Pe cită vreme toată adunarea, și iată cazul de a zice : fără deosebire de nuanțe politice, petrecea foarte bine cu acest incident, d. Ferichide îl consideră ca un scandal și cere închiderea discuției. Adunarea își sacrifică dispozițiile vesele temperamentului sever al onor. său coleg, și d. Schileru ia cuvîntul ca să-și dezvolte interpelarea în privința obstacolelor ce se aduc comerțului român cu carantinele austro-ungare de vite.

D. Schileru promite totdeuna că nu va abuza de pacienta Adunării, dar își uită promisiunea. D. Schileru încheie în sfîrșit, printr-un remarcabil aforism filozofic și politic, menit a smulge aplauzele colegului d-sale d. S. R. Becheanu : „Comerțul este floarea vieții omului și chiar a Statului." — D. ministru de externe schimbă vederile d-sale de economie politică și de drept internațional cu interpelatorul ; asemenea dd. Sefendache, Aurelian și Il. Izvoranu. Un mic incident neplăcut turbură aceste discuțiuni științifice. D. Izvoranu face o aluziune prea aspră la decorațiunile austriace. D. ministru de externe face un **lapsus — lapsus** desigur — foarte dureros ; citățm textual : „Văd că cu ocaziunna acestei discuțiuni a porcilor, a găsit d. Izvoranu **un tărîm**, care a crezut **că-i este foarte propice** ca să-și arate **talentul său** de declamațiuni (ilaritate) și să vorbească de decorațiuni pe cari nu le are, dar pe cari ar voi să le aibă... (ilaritate, aplauze)." — Această discuție s-a închis fără nici o altă urmare.

La ordinea zilei apoi, verificarea alegerii col. II de Ilfov, în persoana d-lui C. Nacu. Cu ocazia dezbaterii acesteia, d. Dimancea, amintind şi alegerile din 1870, zice că ţara a condamnat opoziţia şi pe partidul guvernamental l-a lăudat. D. Stolojan cere să nu se închiză discuţia pentru a se tracta numaidecît procesul vechi ce există între opoziţie şi partidul de la putere. D. Stolojan crede că este momentul a se răfui socotelele acestea. Închiderea discuţiei, pusă la vot, se respinge, şi d. Lahovari ia cuvîntul. Onor. reprezentant conservator pronunţă un discurs, pe atît de important pe cît de scurt, pe care îl vom da mîine în întregul său. D. Lahovari apără memoria lui M. Costache Iepureanu, pe care d. Dimancea cutează s-o atingă deja, cînd încă nu s-a răcit de tot cenuşa mult regretatului bărbat de stat, şi lămureşte a cui e vina pentru violenţele ce s-au comis, mai mult decît astăzi în mişcarea electorală. — Alegerea d-lui C. Nacu este validată.

(**Timpul**, *nr. 10, 15/27 ianuarie 1881, p. 1, editorial*)

[*REPORTAJ PARLAMENTAR*] [II]

Şedinţa de ieri a Camerii s-a deschis printr-un incident personal al d-lui Pantazi Ghica. D-sa credea c-ar fi fost acuzat, în lipsă, că ar fi alterat expresiunile adevărate ale comisiei ce-l însărcinase cu facerea raportului în cestiunea petiţiei mai multor locuitori din Argeş. D. Pantazi Ghica explică că a fost însărcinat verbal să facă raportul aşa cum l-a făcut. O mică dispută răutăcioasă se urmează între d. Ghica şi d. prezident, C. A. Rosetti, care este foarte bine dispus şi care nu permite oratorului să iasă din cestiune. D. preşedinte constată că d. Pantazi Ghica a fost autorizat de comisie să ceară o anchetă parlamentară, dar că s-a făcut eroarea de a nu se scrie nici o rezoluţie în acest sens pe petiţiune. Incidentul se închide. D. prezident, care e din ce în ce mai bine dispus, spune că închiderea incidentului constituie o satisfacţie d-lui Ghica.

Altă cestiune personală între ad. gen. Leca şi P. Buescu. D. Buescu zisese într-o şedinţă trecută că d. Alcaz, fabricant de postav, a fost îngăduit de unul din miniştrii de

război trecuți să predea armatei postav adus din străinătate ca produs al fabricei d-sale. D. gen. Leca și-o ia asupră, ca ex-ministru de război, și întrucît îl privește dă cea mai formală dezmințire d-lui P. Buescu. D. gen. Leca vorbește foarte greu, și colegii îl îngînă. D. președinte intervine asupra cuvintelor d-lui Buescu, care răspunde d-lui Leca. D. prezident crede că d. Buescu n-a avut de gînd să atace pe nimeni.

Incidentul se închide.

D. Schileru cere cuvîntul.

„Ce poftești, onorabile?" întreabă d. prezident, din ce în ce mai bine dispus. „Voi să dau niște informații d-lui ministru de război", răspunde d. Schileru pierzîndu-și cumpătul. „D. ministru ți le-a cerut? — Nu. — Atunci nu are trebuință de ele, zice d. Rosetti, nu-ți dau cuvîntul. Ai o interpelare de făcut? — Nu. — Fă bine de șezi, onorabile." Ilaritate. D. Schileru vrea să mai zică ceva; d. prezident bătînd cu condeiul în tribună: „Șezi!" și d. Schileru, confuz, recade pe fotoliu ca un automat căruia i s-a lăsat sfoara de care atîrna.

Alt incident personal sub formă de interpelare. D. Mărgăritescu își dezvoltă interpelarea asupra locuitorilor împroprietăriți într-o parte lîngă Lacul Sărat din județul Brăila și strămutați apoi mai departe. Interpelarea este un șir de lovituri personale adresate d-lui I. Marghiloman, arendașul domenului Brăilii. D. Mărgăritescu, făcînd aluzie directă la d. Marghiloman, care ar fi fost interesat la strămînarea noilor împroprietăriți, aruncă cuvintele: „Cine poate oasă roade." D. prezident al consiliului roagă Camera să asculte explicările date de d. Marghiloman care cunoaște mai bine afacerea. D. Marghiloman arată că nu era decît o hotărîre a comisiunii de împroprietărire, asupra căreia s-a revenit, deoarece Lacul Sărat trebuie păstrat pentru un stabiliment de băi, și este vorba de a se împămînteni agricultori, nu întreprinzători de băi. D. Marghiloman respinge atacurile personale aduse de interpelator, care, ca advocat contra Statului, a apărat un proces în care Statul ar fi putut pierde, din domenul Brăilei, peste trei mii de pogoane. La curtea din Focșani, unde Statul a cîștigat procesul, d. Mărgăritescu a întîlnit pe d. Marghiloman, chemat

de administrația domenelor a da explicații în cauză, și l-a întrebat cu furie concentrată : „Ce-ai venit ? Ce cauți aici ?“ — „Iată, zice d. Marghiloman, dacă e vorba de ros, ce era de ros din domeniul Brăilei : 3000 de pogoane.“ Multă ilaritate, întreruperi : „Aha ! era osul bun de tot!... Era ciolan național !“... O voce a unui sceptic : „Este exagerație ; nu era ciolan ; era o bucățică patriotică !“

D. Mărgăritescu reia cuvîntul cu furie concentrată. D-sa zice că nu are dinți să roază oase, dar d. Marghiloman „a ros multe și voiește să mai roază încă.“ D. Marghiloman protestează, cerînd d-lui prezident să-l apere, sau de nu, se apără singur. D. prezident intervine, și mustră pe d. Mărgăritescu, care primește mustrarea și continuă cu furie concentrată. D-sa retractează toate personalitățile, se încurcă, iese din cestiune, protestează despre imparțialitatea și „lipsa d-sale de «spirit»...“ (voiește, desigur, să zică „spirit de răzbunare“, pentru că atîta imparțialitate de judecată nu poate avea nici chiar d. Mărgăritescu) și termină zicînd că, dacă în cestiunea celor 3000 de pogoane, d-sa a ros vreun os, acel os n-a fost decît de 200 galbeni, prețul muncii d-sale ca advocat.

D. prezident al consiliului regretă că se pierd ore întregi pentru cestiuni de interese particulare, și roagă Camera „să nu mai permită d-aci încolo asemenea scandaluri personale.“ D. Brătianu explică cum stă afacerea noilor împroprietăriți de la Lacul-Sărat. Se cere împroprietărire de agricultori, nu de întreprinzători de băi. S-a revenit dar asupra hotărîrii comisiei și li s-au dat alte locuri nu mai departe decît cu o sută și ceva de stînjeni. D. prezident zice că această dispoziție s-a luat de d. fost-administrator al domenelor, A. Lupașcu, „care este, zice d. Brătianu, omul constant devotat țăranilor, dar care este și mai devotat țării, interesului general decît interesului particular.“ — D. Mărgăritescu, asupra acestor cuvinte, se scoală din bancă, trece pe dinaintea băncii d-lui Brătianu și zice cu furie concentrată: „Eu voi demisiona din Cameră, fiindcă nu primesc această poziție ce mi-o creați dv.“ D. Brătianu declară că înțelege sentimentul d-lui Mărgăritescu, și termină regretînd încă o dată modul scandalos cu care s-a tratat cestiunea.

Se cere închiderea discuției. D. Mărgăritescu roagă Camera să-i mai dea voie a zice încă cîteva cuvinte. I se acordă. D. Mărgăritescu, obidit, crede că ceea ce a făcut i era impus de datoria de mandatar; declară însă, zdrobit, că... deocamdată nu-și dă demisia. Despre roaderi de oase nu mai pomenește nimica.

D. G.D.Cămărașu dezvoltă interpelarea d-sale adresată d-lui ministru de lucrări publice în privința cheiului de la Galați. După explicările date de d. ministru, discuția se închide.

Ședința se ridică. Astăzi ședință publică. La ordinea zilii indigenate și pensiuni.

(**Timpul**, nr. 19, 25 ianuarie/6 februarie 1881, p. 1, editorial)

[*REPORTAJ PARLAMENTAR*] [III]

Camera a ascultat ieri interpelarea d-lui Ureche asupra relațiilor guvernului nostru cu sfintele locuri. Interpelatorul citește două documente, care nu sunt în Cartea Verde a d-lui ministru de externe, dar pe care le găsește într-o carte „fistichie" grecească. Primul document este subscris de patru mari prelați ai bisericii răsăritului; el cuprinde o felicitare către M.S.R. Domnitorul pentru independența României, și atrage binevoitoarea atenție a M. Sale R. asupra stării neregulate a relațiilor dintre poporul român și sfintele locuri. Al doilea document este răspunsul M. Sale R. la cel dintîi; după cîțiva termeni de curtenie și cîteva generalități, încheie că a recomandat cu deosebire guvernului cestiunea despre care tratează epistola prelaților, și care va fi examinată cu cea mai mare atenție. După aceea au venit în București, în vara trecută, doi însărcinați ai patriarhiei din Constantinopol. Ei veniseră, precum se zicea, pentru a trata cestiunea relațiilor dintre guvern și locurile sfinte. Astfel, d. Ureche roagă pe d. ministru de externe să dea lămuriri dacă acei sf. părinți au avut vreo misiune aci, și în ce calitate veniseră.

D. ministru de externe dă explicațiunile cerute. Datele citate de d. interpelator sunt adevărate. M. Sa R. a recomandat guvernului reclamația celor patru prelați, guver-

nul nu le-a răspuns direct, ci prin o notă către ministrul român de la Constantinopol; acestea erau acu un an. În răspunsul său, guvernul a declarat că consideră afacerea cu locurile sfinte ca definitiv terminată. Patriarhia nu s-a mulțumit cu acest răspuns și a trimes în București doi însărcinați. Aceștia s-au prezentat la I.P.S.S. Mitropolitul și apoi la d. Boerescu. D-lui ministru de externe ei au înmînat o scrisoare de la patriarhie și i-au spus că vin să trateze cestiunea mînăstirilor închinate. Li s-a repetat atunci răspunsul că guvernul român nu cunoaște ca existînd deschisă o asemenea cestiune, că el o consideră demult încheiată. Totodată d. ministru de externe a declarat că, chiar de ar fi vreo cestiune de tratat, ea nu ar putea-o trata guvernul țării noastre independente decît cu reprezentanții unui suveran, și patriarhul nu are caracterul de suveranitate politică. Plecînd, reprezentanții patriarhiei au lăsat totuși d-lui ministru o notă nesubscrisă, în care rezumau modul cum ei puneau cestiunea. D. ministru a primit-o, **promemoria**, declarînd încă o dată că nu poate intra în nici un fel de tratări. Nota, neînregistrată, căci n-avea caracter oficial se păstrează în cartoanele ministeriului. Astfel, se înțelege pentru ce în Cartea Verde nu se vorbește nimic despre acestea.

D. Urche voiește a arăta niște note diplomatice — din cartea cea fistichie — de natură a ne dovedi că Turcia începuse a se interesa de afacerea de care e vorba. D-sa voiește să citească unele. D. președinte C. A. Rosetti îl oprește spre a mai dezmorți atenția Camerii cu o glumă: „Vorbiți de note cari s-au trimis aci, onorabile?“ D. Ureche spune că sunt note schimbate între guvernul Porții și ministrul otoman de la noi. D. președinte: „Dacă nu sunt adresate către guvernul nostru, onorabile, nu pot permite să se citească, fie adresate către oricine și din orice carte, chiar din acea fistichie...“ Ilaritate. D. Ureche este silit a conchide cu o ordine de zi în sensul că adunarea ascultînd declarațiile guvernului că cunoaște cestiunea mînăstirilor ca definitiv rezolvată.

D. prezident al consiliului spune că patriarhul a putut să stăruiască pe lîngă Poartă ca ea să intervină, dar Poarta n-a intervenit niciodată, și pentru aceasta trebuie să-i ținem

socoteală. D. Ureche nu știa tot. Patriarhul s-a adresat la toate puterile și toate au pus reclamația la dosar.

Incidentul se-nchide prin votarea unei moțiuni: în urma interpelării, Camera, mulțumită de declarațiile guvernului și considerînd cestiunea închisă, trece la ordinea zilei. [...]

(**Timpul**, nr. 21, 28 ianuarie/9 februarie 1881, p. 1, editorial)

[*REPORTAJ PARLAMENTAR*] [IV]

Proiectul de modificare a art. 409 și 410 din procedura civilă amendat de Cameră, s-a depus ieri pe biuroul Senatului. El va veni în curînd în dezbatere, și se crede sigur că va trece fără discuție. S-a înaintat asemenea Senatului proiectul de lege relativ la admisibilitate și la înaintarea în funcțiile administrative. — D. senator Grădișteanu a dezvoltat ieri interpelările pe cari le anunțase, relative la despăgubirile de acordat Giurgiului pentru daunele suferite cu ocazia războiului, la o șosea județeană din Vlașca și la niște abuzuri ale administrației acelui județ. După răspunsurile miniștrilor interpelați, de cari răspunsuri d. interpelator se declară nemulțumit, s-a închis incidentul și s-a trecut la ordinea zilii. Astăzi ședință publică: la ordinea zilii proiectul de lege sanitară.

Camera a votat ieri un credit de 30.000 lei pentru siguranța publică. S-a făcut apoi o propunere din partea cîtorva membri ai majorității (d. Costinescu) în sensul de a se acorda d-lui prim-ministru, tot pentru siguranța publică, suma de lei 300.000. D. I. C. Brătianu a ținut să declare că d-sa nu este pentru această propunere, pe care, gurile rele spun, a inspirat-o d-sa. Aparențele fiind salvate prin declararea d-lui prim-ministru, propunerea a fost înaintată la comisia financiară.

Cu ocazia dezbaterii asupra creditului de 30.000 franci pentru d. ministru de interne ilustrul d. Sihleanu, ca membru al comisiei finanțiare, urcă la tribună ca să țină un discurs, în care promite să facă niște curioase revelațiuni și să dea explicări pentru ce d-sa a votat în comisie contra acelui credit. Cînd d. Sihleanu urcă la tribună este un fel de **intermezzo** desigur glumeț, ca monologările bufo-

nului în tragediile de caracter, şi astfel Camera [î]i acordă toată atenţia şi doreşte să fie cît de lung monologu[l] ilustrului ateu, care răspunde totdeuna dorinţei Camerii. D. Sihleanu face două revelaţiuni : 1. d. Teriachiu a întrebuinţat 100 de franci din fondurile secrete în călătoria d-sale prin Moldova cu M. Sa R., 2. a acordat o sumă de bani unei... persoane de... sexul frumos, care n-avea cu ce să-şi plătească otelul. Ilaritate generală. Bani... o damă... otel... Toţi îşi îndreptează rîzînd privirile asupra d-lui Teriachiu, ale cărui moravuri caste erau pînă acum de notorietate publică. D. Brătianu gîdilă pe sub bancă pe colegul d-sale de la interne.

D. Teriachiu, roşind, se scoală să răspunză. La întîia acuzare răspunde că d-sa avea dreptul să ia o minimă sumă din fondurile acelea pentru cheltuieli extraordinare într-o călătorie oficială, cu atît mai mult că d-sa nu este foarte bogat. La a doua acuzare, d. Teriachiu răspunde că dama aceea era o femeie sărmană care venise să-şi aşeze copiii la azilul Elena-Doamna, şi isprăvindu-şi banii ceruse, printr-o suplică, un mic ajutor de la ministrul de interne ca să se poată întoarce acasă. D. Teriachiu i-a acordat suma de 60 de franci. Incidentul este închis ; toţi colegii felicită pe d. Sihleanu pentru succesul d-sale la tribună.

Se trece la ordinea zilii. Se citeşte raportul asupra proiectului de lege din iniţiativă parlamentară relativ la corpul de avocaţi. Spaţiul ne lipseşte azi ca să putem da seama de această dezbatere, care trebuie să continue astăzi.

(**Timpul**, *nr. 32, 12/24 februarie 1881, p. 1, editorial*).

[O ŞEDINŢĂ GLUMEAŢĂ]

Camera a ţinut ieri încă o şedinţă glumeaţă. Înţelege de aci oricine că iar e vorba de d. Sihleanu. D. Il. Izvoranu a întrebat dacă comisia însărcinată cu verificarea socotelelor cesturii Camerii nu şi-a terminat încă lucrarea, şi dacă nu binevoieşte a grăbi înaintarea raportului. D. Sihleanu, membru în acea comisie, a luat cuvîntul ca să răspunză. Cîteva pasaje din discursul d-lui Sihleanu vor face desigur plăcere cititorilor :

D. Sihleanu... *D-lor, socotelele cesturii le-am găsit într-o perfectă asemănare cu socotelile Statului, care ne vin de la Curtea de conturi...*

D. prezident C. A. Rosetti. *Vă rog a nu ataca Curtea de conturi, care, nefiind prezentă, nu se poate apăra.*

D. Sihleanu. *Nu atac pe nimeni, zic numai că aceste socoteli se aseamănă întocmai cum se aseamănă o nulă cu altă nulă.*

D. prezident. *V-am rugat și vă repet rugăciunea să nu faceți comparațiuni prin cari să atacați instituțiuni ale țării.*

D. Sihleanu protestează că n-a atacat pe nimini, decît a spus numai adevărul, și drept dovadă amintește memorabilul d-sale raport asupra Curții de conturi. Trecînd apoi la obiectul dezbaterii, arată, într-un stil colorat, care-i este propriu, că socotelile cesturii sunt „pline de răsături și ștersături", că, „după o socoteală prealabilă, ar fi lipsind acte justificative pentru 10.000 de galbeni", și în fine că s-a cerut documente de la contabilul Camerii.

O voce. *Cine este contabilul ?*

D. Sihleanu. *Un cavaler de patru ordine... (aci cîteva atacuri la adresa contabilului). Din asemenea cauze nu putem veni cu socoteli. Doară să ne prezintăm numai-decît cu raportul pe 1879—80. (Cînd a fost cestor d. Procopie Dimitrescu).*

O voce. *Pe celelalte să le trimetem la Curtea de conturi.*

D. Sihleanu. *Socotelile Camerii nu merg la Curtea de conturi. Camera este controlul suprem.*

D. Gr. Cozadini explică că socotelile cesturii sunt examinate pînă la 1878, afară de diurne. D. Cozadini susține și afirmă, fără să fi văzut condicele, că pot să fie încurcături de cinci șase mii de lei, dar nimic altceva.

D. Pătîrlăgeanu arată că sunt două feluri de cheltuieli la Cameră, cele ordinare, cari se justifică cu acte, și diurnele, cari se liberează după tablourile apelului nominal. Cestorul, pe baza acestor tablouri, ia de la visterie banii și-i împarte celor în drept. Pentru diurne dar nu trebuie decît să se vază condicele.

D. Sihleanu. *Avem condică de la 1864.*

O voce. *Înainte de 1864 nu era condică.*

D. Sihleanu. *Am fost chemați a lua socoteli înainte de 1864 și [nu] ni s-a dat condică.*

O voce. *Dacă nu era condică, era listă...*

D. Pătîrlăgeanu. *Cînd nu se ținea condică, este că deputatul mergea însuși la visterie, lua diurna și dădea chitanță; acele chitanțe le primea cestorul drept bani cînd lua restul banilor pentru acei cari nu mergeau la visterie, și acele chitanțe se afla într-un sac.*

D. Sihleanu. *Unde e sacul? (Ilaritate, zgomot). Eu știu că chitanțele ce s-a liberat sunt cusute la dosar. (Zgomot, ilaritate).*

Era timp ca să înceteze comicăriile. D. Vernescu pune capăt acestei discuțiuni, arătînd că e de părere a se aduce un raport amănunțit dacă se pot face socotelile, sau să se spună în raport cauzele pentru cari nu se pot face. D. prezident crede că d. Vernescu a rezumat ideile tutulor și întreabă dacă se cere închiderea discuției. O ședință însă așa de vesel începută nu se putea închide așa de trist. Astfel, d. Pătîrlăgeanu ia cuvîntul:

D. Pătîrlăgeanu. *Am luat cuvîntul pentru ca să declar că pe tot timpul absenței mele din adunare, cînd mă voi duce cu comisiunea de anchetă la Iași, pun diurna mea la dispoziținea d-lui Ilariu Izvoranu, ca s-o împartă săracilor din Severin. Nu aș fi tocmai în poziținne, d-le prezident, să fac libertăți; dar pentru că din mica mea copilărie m-am deprins să trăiesc din sudoarea frunții mele, cînd se ridică asemenea cestiuni sunt în stare să mă pun mai presus de orice interes personal.*

D. I. Izvoranu. *Am luat cuvîntul ca să aduc mulțumirile mele d-lui Pătîrlăgeanu pentru solicitudinea generoasă ce arată săracilor din Severin, și să-l asigur că va fi binecuvîntat prin lacrămile șterse de pe fața acelor văduve, cari vor avea pînea din toate zilele, prin mărinimia d-sale, și cari vor îndrepta rugele lor către cer, și în tot cazul dacă nu va avea altă răsplată, aceasta-l va face să merite paradisul cînd va trece din lumea aceasta (ilaritate).*

D. Pătîrlăgeanu a fost prins.

Şedinţa fiind destul de bine încheiată, Camera trece a lucra în secţiuni. La Senat se continuă dezbaterea asupra legii sanitare.

(**Timpul,** *nr. 38, 19 februarie/3 martie 1881, p. 1, editorial*)

[ENORMITĂŢI]

Citim în **Naţiunea** *următoarea notiţă :*

O foaie oficioasă în polemica sa cu **Românul** *pretinde că toţi cîţi combat colectivitatea nu mai fac parte din partidul naţional-liberal, că însuşi* **C. A.** *Rosetti încetase d-a face parte din acel partid de cînd începuse a dezaproba actele guvernului. Ce ? ca să facă cineva parte din partidul liberal-naţional trebuie să* **trăiască din budget şi prin gheşefturi ?... Mare nerușinare ! Mulţi bani ne-or fi costînd cei ce-şi permit să scrie asemenea enormităţi !**

Atît, scurt şi coprinzător.

Ziarul de care e vorba este **Voinţa naţională.**

Iată cum merge discuţia politică de la o vreme în publicitatea serioasă a capitalii :

„Nu mai sunteţi voi de la **Voinţa naţională** *liberali-naţionali !“ zice* **Naţiunea.**

Şi **Românul** *răspunde :*

„Ba da, cei de la **Voinţa naţională** *sunt liberali-naţionali, însă nu de cei* **adevăraţi** *; numai noi suntem adevăraţii liberali-naţionali.“*

Ce însemnează, întrebăm noi, toate acestea ? Ce va să zică toată această logomahie lăbărţată şi goală de idei şi de scop ?

Ce însemnează toate aceste puerilităţi, cari ne amintesc de tachinările copiilor de la şcoală, şi de firmele cu **adevăratul** *caşcaval de Azuga şi cu* **adevărata** *apă de melisă a arhimandritului Ghelasie ?*

Să dăm din nou o mică deslușire supărăcioșilor noștri confraţi de cari vorbim.

Un om numai prin faptul că hrăneşte în sufletul său o sumă de principii nu poate însemna politiceşte nimic. Poli-

tica este domenul practicei. Oricîte frumoase teorii de liberalism, progresism, umanitarism şi celelalte îţi vei suge din degete, ca să faci politică cu ele trebuie să aspiri a ajunge la putere, şi apoi a te mănţine unde ai ajuns, şi pentru a face politică să ai, mai ales în Statul modern, un partid în puterea opiniei şi numărului căruia să vii şi să te ţii pe cale paşnică la cîrmă.

Partidul de la putere, oricît v-aţi tortura condeiele, este partidul liberal-naţional, acelaşi partid liberal-naţional pe care toată lumea îl ştie, în opoziţie pînă la 1876 şi de atunci la putere, **minus** *cîţiva morţi şi cîţiva mîhniţi sau nemulţumiţi pentru cauze personale, şi* **plus** *mai tot tineretul intrat în viaţa publică de atunci încoace.*

Politica nefiind o jucărie copilărească, ţîfnele şi paraponele individuale ale cutăruia sau cutăruia dintr-un partid, nu pot zădărnici întru nimic activitatea politică a partidului întreg.

Dacă într-o bună dimineaţă, cine ştie pentru ce, îi abate d-lui Vernescu să se supere şi să plece din partid pentru a scoate întîi o gazetă „sinceră" şi apoi a o pune să prăsească cu **Timpul** *un* **metis** *neproducător — asta nu face nimica ; partidul nu văduveşte pentru aceea ; d. Vernescu rămîne d. Vernescu sau în cazul cel mai bun d. Laboulaye, şi partidul merge mai departe cu lucrarea sa politică.*

Dacă d. Dum. Brătianu se supără, asemenea partidul nu se stinge, nu dispare, ci merge înainte şi fără, ca şi cu d-sa.

Căci cum ar fi posibil ca un partid căruia pentru o guvernare de şapte opt ani **„nu-i ar putea fi îndestul de reconoscătoare generaţiile viitoare"** *(vezi* **Românul** *din 83) să înceteze, într-un an şi jumătate, a-şi mai purta numele pentru că două trei individualităţi au murit, ori s-au supărat şi au dezertat din şirurile sale? (vezi* **Românul** *din 85).*

Pentru aceea, oricine ştie cît de puţin poate trăi politica ţărcuită numai pe terenul teoriilor, ştie asemenea că partidele se compun din oameni, nu din heruvimi, şi că dacă a intrat într-un partid trebuie să renunţe la vederile sale specific personale rămînînd a se mulţumi cu aceea că, prin puterea colectivă, să se aplice ideile fundamentale şi generale, comune tutulor partizanilor.

Să faci toată viața parte dintr-un partid și d-odată să te superi și să începi a-l ocărî pentru că unii dintre mulțimea membrilor lui nu-ți mai plac d-tale, sau nu corespund vederilor d-tale etice, asta nu va să zică a face politică.

Cu totul dimpotrivă se face politică în țările constituționale cu cari domnii cu mîhnirile și paraponele le place cîteodată să ne comparăm. În Anglia, în Belgia, în Francia și în celelalte toate, cînd un bărbat serios face politică ani întregi cu un partid, facă acesta chiar greșeli, acel bărbat serios rămîne membru al partidului; în cazul chiar, foarte rar posibil, ca un asemenea bărbat pentru vreo cestiune personală să fie silit să se retragă din luptă, atunci se retrage cu desăvîrșire din politică iar nu din partid; nici vorbă să scoată numaidecît pe seamă-i un petec de gazetă ca să insulte partidul din care a făcut pînă mai ieri parte, și cu atît mai puțin să pretinză că partidul a încetat de a mai exista ca atare, de vreme ce d-sale nu-i a plăcut să mai facă parte din acel partid.

Este un adevăr à la Palisse :

Te-ai retras dintr-un partid — nu mai faci parte dintr-însul.

Oricum ar susține cineva contrariul ar spune o enormitate; și aceasta e în cazul nostru cu atît mai mare cu cît **Națiunea,** *cu tonul ei foarte țîfnos și pipărat, susține că d. Dum. Brătianu, omul politic* **fără grup,** *ieșind din partid,* **tot restul partidului fără d-sa se compune din gheșeftari și lefegii.**

Dacă nu cumva însuși d. Dum. Brătianu și-a scris notița de mai sus gratis, atunci credem și noi ca și d-sa că **mulți bani trebuie să-l fi costînd cei ce-și permit să-i scrie asemenea enormități.**

(**Voința națională,** *nr. 284, 3 iulie 1885, p. 1, editorial)*

[O BOALĂ CONTAGIOASĂ]

Istoricul viitor care va voi odinioară să lămurească epoca prin care trecem noi românii astăzi, luînd colecția publicațiunilor de tot soiul, mari și mici, nu-și va face desigur o idee bună despre starea sănătății intelectuale a unei mari

părți a contimporanilor noștri. Se tipăresc în țara noastră zilnic atîtea minuni de năzdrăvănie, atîtea documente prețioase pentru studiul psihiatriei, încît o minte mai cumpătată trebuie să se întrebe dacă nu e aci o boală publică, o monomanie, de care ar trebui să se ocupe mai mult medicina decît politica sau critica.

Sunt nenumărate publicațiuni artistice, filozofice, științifice, politice, după care, citindu-le, ar trebui numaidecît să iei pe autorii respectivi și să-i dai pe mîna medicului.

Care să fie cauza acestei stări bolnăvicioase a spiritelor? — o fi disproporția între mijloacele intelectuale și năzuința de a înfățișa ceva în viața publică? — o fi năzdrăvănia puerilă a unei societăți tinere chemate deodată la o viață prea matură pentru puterile încă necoapte ale multora? Sunt niște întrebări la care așa repede nu se poate răspunde, dar care desigur merită toată atenția oamenilor de știință ciți îi avem. Potopul de publicațiuni insane este un fenomen în adevăr prea ciudat și de niște proporții prea colosale, pentru a fi trecut cu vederea de toată lumea.

Care om cu minte a citit polemicele gazetelor, mai ales ale celor din districte, infinitatea de poezii, de scrieri literare, de articole științifice sau politice, și a observat în polemice falsitatea, reaua credință, strîmbătatea punctului de vedere, apoi mania plagiaturei atît de frecventă — și nu s-a întrebat: oare ce boală să fie aceasta? Și ce leac i s-ar putea găsi? Și încă, din nenorocire, boala de care e vorba este contagioasă; căci cele ce se scriu se scriu pentru a fi citite, și de aci contagiunea.

Să ne înțelegem bine.

Un organ de publicitate politică de exemplu, își are cititorii săi; ceea ce el le debitează zilnic trebuie să aibă o înrîurire cît de mică asupra cugetării și părerilor lor, mai ales în politică unde temperamentul omului și pasionalitatea se amestecă așa de mult cu lucrarea intelectuală. Cînd dar acest organ în fiecare zi spune năzdrăvănii bietului cititor, nepregătit îndestul pentru a vedea că e boala de care vorbim la mijloc, cu ce bine se poate alege acesta din hrana intelectuală ce i se dă? Și aci credem noi că

se poate găsi întrucîtva explicația împrejurării că cea mai mare parte din populațiunea orașelor noastre care știe să citească, tot citind, și mai ales gazete, vorbește ca nelumea, face discuții imposibile asupra politicei interioare și exterioare, și a pierdut, împreună cu limba, aproape cu desăvîrșire bunul simț caracteristic al poporului.

Din acest punt de vedere, amintindu-și vorba franțuzească că „și nenorocirea e bună la ceva", i-ar veni cuiva să crează că în vremea boalei intelectuale de care suferă epoca noastră e și un grăunte de bine în faptul că poporul nostru în mare parte nu prea are gustul citirei. Căci ce să citească astăzi acest popor, care, așa lipsit de carte cum e, este barem cu minte, își are poezia lui în adevăr frumoasă, filozofia lui în adevăr înțeleaptă, spiritul lui în adevăr spirit? Să citească milioanele de poezii stupide? frazeologia smintită? știința falsă? glumele neroade?

Să citească bunioară lucruri minunate ca acestea:

„O evoluțiune caracteristică, care justifică pe deplin criticile și vederile opoziținei, s-a produs în ultimul timp în atitudinea foilor și foițelor oficioase. După o campanie disperată dar care din nenorocire a fost condusă fără succes și ecou, cu tot artificiul de fraze patriotice și legende, desfășurat, cu tot bagagiul considerabil de clasice invective și calomnii, ce pune zilnic și regulat în circulație proza și dialectica colectivistă, căci n-a reușit de a răsturna adevărurile arătate de opoziținne asupra situațiunei economice și financiare a țărei, în urma inspirațiunilor și noilor ordine pornite din înaltele sfere, foliculari guvernamentali au abandonat lupta, au părăsit terenul în disperare de cauză."

Și acest pasaj este extras de unde? Dintr-o foiță ce apare în vreun tîrgușor, redactată de vreun pomojnic amețit, atins de boala timpului? Nu. Pasajul acesta este începutul unui **articol de fond** *al* **României,** *organ politic de clasa întîia.*

Mai voiți și alte specimene?

Iată-le din același **articol de fond:**

„Deplîngem situațiunea puțin comodă, și chiar penibilă creată gazetăriei guvernamentale, și recunoaștem în același timp ca circonstanțe atenuante pentru trecut, că după o atitudine echivocă, prin renunțare la orice luptă și discuțiune în această chestiune (a celor 155 milioane) au recunoscut în fine terenul fals pe cari se țineau scriitorii colectivității, și au adus implicit un omagiu tîrziu dar nu mai puțin lăudabil realității și adevărului.“

Și în sfîrșit :

„În zadar s-a căutat a se preface natura, a se regenera substanța, prin infuziunea unui sînge tînăr și generos, sau a selecțiunei artificiale, după faimoasa rețetă a **Voinței naționale** *rețetă veterinară, căci cu toate ditirambele căutate, cu toate cursele întinse, și aparatul irezistibil al corupțiunei desfășurate, silințele au fost zadarnice, și degeaba se fălește colectivitatea cu achiziționea pretinsului element de vigoare. Căci în afară de caterisirea cîtorva imberbi impacienți* **rari nantes...** *dintre care unul și-a afirmat aplicațiunea principielor constituționale ce profesează pe catedră, cum și ideile de progres ce-l nutrește, prin bătaia dată unor nenorociți săteni ce nu voiau a primi pe candidatul deputat impus, cum și a unui alt specimen distins prin evoluțiunile surprinzătoare operate în credințele sale, și ambii în același timp condamnați deja pentru multă vreme prin debutul nenorocit și lipsit de modestie ce au făcut în cariera lor politică și parlamentară, tinerimea independentă și luminată s-a ținut spre onoarea ei, și speranța țării, departe de atmosfera grea și fetidă a colectivității.“*

Dar ajunge atîta pentru astăzi. Acest **articol de fond** *are* **trei** *coloane, scrise desigur pe nerăsuflate.*

Iată „hrana intelectuală“ pentru cititori, iată „lampă pentru luminarea opiniei publice.“

Apoi, nu sunt mai fericiți cei ce nu vor să citească ? Ei cel puțin, așteptînd vremea norocită cînd boala va trece, sunt apărați deocamdată de contagiunea ei.

(Voința națională, *nr. 316, 11, 12 august 1885, p. 1, editorial)*

[UN SPECIMEN DE PRETENȚIE]

În studiul d-lui Paulhan despre „Prostie la om", de care am vorbit într-un număr trecut, scriitorul francez ne spunea că prostia se manifestă mai des sub forma pretenției, și pretenția ne lovește prin nepotrivirea dintre ceea ce ni se anunță și ceea ce ni se dă ; noi din parte-ne adăugăm că, din nenorocire, pretenția este unul din viciile cari se manifestă mai des în viața noastră publică. Un exemplu nou pentru a ilustra teoria dezbătută de d. Paulhan ni-l dă astăzi o foaie care nu are ca apărare contra noastră și a scriitorului francez decît faptul că apare numai o dată pe săptămînă și într-o limbă străină ; față cu monumentalele coloane ale **României**, *cel puțin* **le Peuple Roumain** *are avantajul acesta : foaia d-lui N. Blaremberg comite numai ebdomadar aceea ce a d-lui Vernescu comite cotidian. Dar dacă în timp [ce]* **România** *lasă pe jos pe confrații săi săptămînali,* **le Peuple Roumain** *luptă cu calitatea.*

De pildă, **România** *are pretenția — de care vorbește d. Paulhan — de a studia situația financiară, și ne dă zilnic studii cam de felul acesta :*

> *„Dacă sub raportul politicei generale, spiritul de intrigă și corupțiune, atitudinea duplice și plină de finețe ordinară, a contribuit a înregistra pentru colectivitate, atît în întru cît și în afară, atîtea succese aparente, fie chiar cu prețul unor dureroase și penibile sacrificii impuse țărei, din nenorocire însă în chestiunile economice și financiare, aptitudinile și inteligența acestei colectivități nu corespund deloc nevoilor situațiunei, și se afirmă cu totul neputincioasă d-a învinge dificultățile, d-a aplana conflictele pe cari de mai multe ori ea însăși le provoacă prin imprudențele, versatilitatea și incapacitatea sa notorie."*

Le Peuple Roumain *nu se descurajează de la concurență; și ne aduce într-un număr al său o ochire asupra politicei generale europene în care, vorbind de călătoria primului ministru în străinătate, ne spune că:* **„în înaltele locuri** *de la noi se mîngîia ideea fixă a unor anexiuni peste Dunăre, într-un cuvînt formarea unui imperiu româno-bulgar", și*

apoi adaugă că: „această marotă — care putea pune în primejdie nu numai Statul Român, dar şi chiar naţionalitatea noastră distinctă — s-a găsit a fi cu totul contrariă **aranjamentelor luate la Kremsier.**"

E minunat **le Peuple Roumain,** care ştie ce s-a pus la cale în Kremsier, cu atît mai minunat cu cît gazetele europene, îndeosebi cele englezeşti, cari au cea mai pierdută reputaţie întrucît priveşte discreţia, îşi rup capul să ştie ce s-o fi petrecut la Kremsier, ce s-o fi pus la cale între cei doi împăraţi, şi nu pot afla nimic, pentru că se înţelege că nici împăratul Alexandru al Rusiei nici împăratul Franţ Iosef n-au să se apuce să facă pe reporterii de gazete, şi să le dea informaţii asupra aranjamentelor luate între patru ochi la Kremsier.

Şi ştiţi pentru ce **Times, Standard** şi chiar scandaloasa **Pall Mall,** pentru care nici un secret nu-i sfînt, nici nu pomenesc despre aranjamentele de la Kremsier? pentru că, neştiind nimic, se mărginesc a nu spune nimic, n-au adică **pretenţia,** de care vorbeşte d. Paulhan, şi pe care **le Peuple Roumain** o are, o dată pe săptămînă, ce-i drept, dar în o doză foarte respectabilă.

Le Peuple Roumain ştie ce dorinţe **ascunse** are Regele Carol I, ştie ce vederi şi ce intenţii păstrează în suflet cu toată discreţia primul-ministru, ştie ce a vorbit d. I. Brătianu cu d. Giers, ştie ce au pus la cale între patru ochi împăratul Austriei cu al Rusiei: nu, desigur trebuie să trimitem d-lui Paulhan cîteva exemplare din **le Peuple Roumain,** să vadă şi dînsul un specimen de pretenţie.

Din colecţia minunatului ziar va vedea, în raport cu studiul d-sale asupra „Prostiei la om", cum se face politică opozantă pe malurile Dîmboviţii, şi-şi va îmbogăţi astfel documentele întru susţinerea interesantului său studiu **despre pretenţie,** despre trista şi ridicula pretenţie.

Dacă foi ca **le Peuple Roumain** s-ar mărgini a face politică pe o strună mai modestă, a face adică opoziţie cam ca **Naţiunea** ori **România,** cu „sărmana ţărişoară", cu „infama şi duplicea colectivitate", cu „marginea prăpastiei" atunci calea valea; pentru că în limba franţuzească nu se poate scrie aşa enormităţi ca pasagiul de mai sus din

România, *foaia franceză ar avea un aer modest, dar cel puțin convenabil.*

Cînd însă asemenea foișoare se aruncă, cu toată seriozitatea și încrederea în sine, așa de sus, pînă la disecarea intimelor planuri ale împăraților, ele devin d-a dreptul ridicule. Și fenomenul acesta merită cu atît mai deosebită atenție din partea publicistului francez care se ocupă cu cestiunea **pretenției,** *cu cît exemplarul de studiat, fără nici o nevoie, ba încă chiar cu sacrificii materiale, se hotărăște a ieși din sfera modestă a auritei mediocrități, și a se da în public, spre ilustrarea teoriei de care e vorba.*

(**Voința națională**, *nr. 334, 4 septembrie 1885, p. 1., editorial)*

[*ȘCOALA RURALĂ*]

Neapărat că în orice Stat care voiește să trăiască și să progreseze, calea reformelor nu poate fi niciodată închisă. Experiența ne învață necontenit cîte ceva, ne arată necontenit lipsuri și ne dovedește că niciodată nu se poate realiza o stare de lucruri așa încît în toate amănuntele organizației politice și sociale să nu mai rămînă nimica de amendat și de îndreptat. Tocmai pentru aceasta ni se pare nouă că în tînărul Stat român, nerăbdarea și pesimismul exagerat în privința vieții publice nu-și au locul. Cine judecă fără exagerare și fără părtinire trebuie să vază cîte lucruri s-au realizat în cele două din urmă decenii în Statul nostru. Este adevărat că starea în care am ajuns astăzi nu poate fi o stare care să nu mai aibă nevoie de nici o îndreptare, pentru că atunci s-ar presupune că noi românii am fi ajuns la capătul carierii noastre de Stat politic, și știm că de-abia suntem la începutul ei; nu e mai puțin adevărat însă că nu ni s-a închis calea înainte, că toate reformele ce ni le indică experiența nimeni nu ne oprește a le realiza.

Să luăm de exemplu unul dintre obiectele favorite ale pesimiștilor noștri — sincer sau nu, puțin importă — să luăm starea țăranilor și îndeosebi cestiunea culturală a poporului de la țară. Pesimiștii noștri au luat obiceiul să plîngă pe țărani că sunt sistematic lipsiți de binefacerile școalii, cu dinadinsul ținuți în întunerec de către clasele

dirigente pentru a putea fi mai ușor exploatați. O foaie din capitală susținea zilele trecute că guvernul actual, ca odinioară Caterina II a Rusiei, voiește să țină poporul în întuneric spre a-l domina mai lesne. Și mai tîrziu **Românul,** *spune că localurile de școli de prin comunele rurale sunt niște adevărate cocine de porci, că chiar așa ele lipsesc de prin mare parte din comune și bieții părinți sunt nevoiți a-și trimite copiii lor la distanțe de zece și cincisprezece chilometri ; apoi dezvoltă tema astfel :*

„Se vede că există o tendință răuvoitoare a tutulor claselor guvernante de la noi față cu țăranul, și voiesc a-l ține necurmat în ignoranță pentru ca să nu poată cunoaște și cere apoi să i se dea drepturile pe cari i le acordă legea. În această dorință a lor d-a guverna fără control din partea marei maiorități a poporațiunii, care este cea rurală, bărbații noștri de Stat pierd din vedere că aceasta împiedică propășirea țării din toate punctele de vedere...“

Iată la ce exagerațiuni ajunge cineva cu pesimismul sistematic. Să cercetăm mai întîi dacă sunt exacte afirmațiile pe cari se întemeiază aceste minunate acuzațiuni contra claselor guvernante. Școalele rurale se înmulțesc în fiecare an, localuri de școale rurale se clădesc mereu, numărul școlarilor crește necontenit. Și dacă este o piedică ce se opune oarecum la frecuentarea școalii rurale, ea nu provine nici din vreo intenție răuvoitoare și ascunsă a claselor guvernante, nici din îndărătnicia țăranilor, ci din cauze curat locale, cari se opun obligativității instrucțiunii publice la țară. Am mai spus cu altă ocazie că modul cum sunt așezate satele noastre din regiunea de sus a țării face imposibilă rechiziționarea copiilor pentru școală.

În adevăr, în această regiune tocmai, unde, după date pozitive, există cea mai deasă populație, comunele ocupă terenuri foarte largi ; sunt comune prin cari mergi cu căruța un ceas și două : o casă pe un deal, alta pe altul, într-o vale trei, risipite prin văgăuni și pe piscuri, și tocmai în valea cealaltă biserica, primăria și școala ; aceasta în deosebire de cîmp, unde în genere satul este strîns la un loc, dar satele sunt depărtate unele de altele în distanțe

foarte mari. O fi aceasta rezultatul vestitelor retrageri și adăpostiri la munți de frica incursiunilor vrăjmașilor de pe rîpa dreaptă a Dunării, de care ne vorbește istoria, nu e locul să discutăm aici; e probabil să fie așa; destul că, așa fiind, așezarea risipită a comunelor noastre este un lucru real, care zădărnicește și instrucția publică rurală și în genere administrația comunală și județeană. Ca să cheme pe un om la primărie, vătășelul merge de dimineață de-l caută peste șapte dealuri și-l găsește tocmai seara. Vara, copilul are treabă la lucru, pentru că dacă vara nu lucrează piere de foame iarna; vara copilul trebuie să pască vitele, să le păzească să nu i se piarză pe dealuri; iarna apoi, ca să meargă la școală, trebuie să plece pe întunerec de-acasă și să se întoarcă noaptea, să străbată rîpe și colnice, expus să cază prada lupilor și altor primejdii. Iată ce obstacole se opun la popularea imediată și completă a școalii rurale, iar nu închipuita **intenție** răuvoitoare a claselor dirigente de a ține pe poporul de la țară în întunerec.

Și cu toate acestea se face după puterile Statului nostru destul, se face chiar mult, cu atît mai mult, cu cît inițiativa privată, care în toate părțile lumei civilizate este un sprijin al instrucției publice tot așa de puternic ca și Statul, la noi este foarte slabă. Fără îndoială că legile se pot modifica și că dintr-o reformă a legii instrucției publice, a programului și orarului școalelor rurale, ar putea rezulta un progres pentru împrăștiarea cunoștințelor elementare printre țărani, și tocmai de aceea autoritatea școlară lucrează, după cum știm, la o asemenea reformă. Ar fi însă de dorit ca ziariștii noștri, în loc să se mărginească a născoci închipuite rele intențiuni claselor dirigente, din cari la urma urmelor fac și dînșii parte, să cerceteze cu sînge rece cari ar fi anume măsurile de luat pentru a îmbunătăți și popula mai mult școala rurală. O așa colaborare intelectuală la reformele necesare școalei populare ar fi mult mai demnă din parte-le și mai roditoare pentru școală decît pesimismul negativ care nu ure nici temei nici roade.

(Voința națională, *nr. 347, 20 septembrie 1885, p. 1, editorial)*

„Sîmbătă, 21 curent, a avut loc la clubul **Liberal-Conservator** *o întrunire la care, pe lîngă membrii comitetului central al partidului, au luat parte și delegațiuni numeroase de prin toate județele. Discuțiunea a avut de rezultat* **hotărîrea** *d-a se provoca cît mai urgent întruniri publice dese, atît în Capitală cît și prin județe, spre a deștepta atențiunea opiniunei asupra împrejurărilor grave prin cari trece țara și* **a face să înceteze sistemul de guvernămînt practicat astăzi.“**

Iată notița laconică cu care **România**, *altă dată așa de lungă la vorbă, ne dă seama despre întrunirea de la Clubul-Mandi. Mărturisim că ne așteptam la o dare de seamă mai amănunțită, în care să ni se arate anume oratorii cîți au vorbit și ce au vorbit ; știind însă toate variațiile ce adversarii noștri pot cînta pe tema* **„trădătoarei și nelegiuitei colectivități“**, *ne mulțumim că cel puțin ni se arată lămurit hotărîrea luată în acea întrunire.*

E vorba nici mai mult nici mai puțin decît de tentativa de a răsturna guvernul. Cum ? Prin alegeri ? Nu, pentru că nu e vorba astăzi de alegeri. Printr-un apel la grația Tronului ? Nu, pentru că, ne spune o foaie de opoziție, opozanții cred că nu e oportun a se adresa acuma la Coroană. Atunci prin ce ? Prin o serie de întruniri publice.

Să ne înțelegem bine. Cu sistema constituțională, un partid politic nu poate veni la putere decît pe **două** *căi legale : prin alegeri, sau d-a dreptul prin voința Coroanii, și voința Coroanii se exercită atunci numai cînd dintr-o criză parlamentară ministerul trebuie să cază, și un ministru de tranziție trebuie să ia frînele puterii pînă cînd corpul electoral să se pronunțe în alegeri nouă.*

Cînd însă de alegeri nu poate fi vorba, cînd nu există nici o criză parlamentară, opozanții iau hotărîrea să răstoarne guvernul prin o **serie de întruniri publice.** *Iată o cale neprevăzută și neformulată în Constituția țării. Cîteva*

frînturi de grupuri și cîteva personalități nemulțumite, făcînd abstracție de formele legale, caută să ia cu asalt puterea ; este un fel de **flibusterie** *politică, și* **seria de întruniri publice** *promite a ne dovedi încă o dată cît de puțin simț politic au opozanții de astăzi.*

Căci să vedem ce pot fi acele întruniri ?

Grupul de căpetenie, baza compoziției, în toată mixtura de la Clubul-Mandi, este grupul vechilor conservatori ; cu toate că d. Vernescu se tot vîră înainte în fruntea bucatelor, cu toate că la întrunirea de sîmbătă a luat președenția cam nepoftit, miezul combinației rămîne tot grupul vechilor conservatori : d-nii Lascăr Catargi, Florescu, Manu, Lahovari n-au să se grupeze în jurul d-lor Vernescu, Pache, Trișcu și alții. Acest grup al vechilor conservatori au declarat că nu primesc și nu recunosc starea de lucruri creată prin ultima revizuire a Constituției. Pînă acum grupul acesta s-a abținut de la lupta politică în alegeri, și astăzi, crezînd că nu e oportun nici a se adresa Coroanei, față cu care au sleit vocabularul injurielor, pun la cale o „serie de întruniri".

Ce scop pot avea întrunirile acestea decît a agita țara în zadar ? Este din partea vechilor conservatori o faptă politică serioasă să agite și să turbure țara astăzi ? La alegeri se abțin, din Camere se retrag, Coroana o nesocotesc ; părăsesc prin urmare toate căile legale de luptă ; și, în vreme ce țara are nevoie mai mult decît oricînd de liniște înăuntru și de o atitudine serioasă și limpede față cu străinătatea, găsesc momentul a apuca pe calea agitărilor și turburărilor. Drept să spunem, din partea vechilor conservatori măcar acum avea drept țara să se aștepte la mai mult spirit de ordine.

Nu e vorbă, nici o primejdie, nici un neajuns serios nu poate naște, nici pentru țară, nici pentru guvern, din atitudinea nepolitică și din agitările sterile ale vechilor conservatori și consorțiului lor. Lumea și opinia publică română e prea cuminte pentru ca să ia mai mult decît ca niște simple curiozități asemenea rătăciri politice ; cumințenia publică la noi s-a dovedit cu prisos în vremea războiului din 77—78, cînd, în cele mai turburi împrejurări, n-a fost nevoie de nici o măsură excepțională, de nici o

suprimare de libertăți pentru păstrarea liniștii și ordinii interioare.

Dacă întrunirile conservatorilor și consorțiului lor vor avea un caracter inofensiv pentru liniștea și ordinea publică, dacă ele se vor mărgini numai la tendința de a pregăti spiritele în favoarea opoziției pentru viitoarele alegeri, atunci nu avem de făcut decît o simplă observație asupra acestor întruniri. Am face observația că timpul nu e nemerit pentru o așa campanie : alegerile sunt prea departe și evenimentele exterioare sunt prea grave pentru ca atenția publică să se îndrepte la niște traduceri prin viu grai a articolelor bombastice din **România** *și din alte organe ale opoziției.*

Dacă însă intenția d-lor vechi conservatori este să împingă sterila lor agitație afară din limitele permise de lege și să înfrunte reprobarea opiniei publice și a legilor, atunci le facem mai dinainte observarea că timpul este foarte rău ales pentru un așa scop. Europa aprobă și aplaudă atitudinea liniștită și spiritul de ordine ce domnește astăzi la noi, și pretinde să nu părăsim această cale, pe care suntem meniți a ne dezvolta ca Stat, mic dar demn, recunoscut, tocmai pentru aceasta, ca un factor util și necesar culturii și civilizației occidentale în orient.

Odată căpătată această bună situație se înțelege că nici țara, nici Coroana, nici guvernul nu vor să o compromită îngăduind extravaganțele și rătăcirile unor oameni, pe cari lipsa de succes pe căile legale i-a făcut să-și piardă cu desăvîrșire simțul politic

(Voința națională, *nr. 351, 25 septembrie 1885, p. 1, editorial)*

[*REVOLTĂ ÎN SEC*]

Sub guvernul partidului liberal-național s-a făcut un război peste Dunăre și am avut în țară cîteva sute de mii de soldați străini cu tot cortegiul de aventurari de prin toată lumea ce urmăresc armatele în asemenea ocazii ; în așa de extraordinare împrejurări, avînd de oaspete pe un împărat, care a căzut mai tîrziu, în propria-i capitală, victima asasinilor politici, guvernul acesta nu a crezut de

cuviință — și foarte bine a făcut — să nu ia nici o măsură excepțională de siguranță publică, să nu suprime întru nimic libertățile normal în vigoare. Nu putea s-o facă? Putea, însă nu a voit, și n-a voit pentru două cuvinte: întîi pentru că ținea prea mult la principiele și trecutul său ca partid politic, al doilea pentru că nu era de lipsă a se lua măsuri excepționale față cu publicul nostru, care tocmai în acele vremuri a dat cea mai puternică dovadă de cumințe, de cumpăt și de respectul autorității.

Nu suntem noi cei dintîi cari relevăm meritul atît al guvernului cît și al publicului român de a fi ținut în împrejurări așa de turburi o atitudine atît de cumpătată și de corectă. Lumea politică străină, oaspeții și mai tîrziu aliații noștri le au relevat. Purtarea noastră demnă în timpul războiului din urmă a fost, pe lîngă vitejia soldaților noștri, unul din titlurile cu cari am căpătat încrederea puterilor occidentale că suntem un popor tînăr dar nu ușuratec, un Stat mic, dar cuminte și folositor lucrării comune de ordine și de cultură a continentului.

Cu ocazia evenimentelor actuale din peninsula balcanică ne-am bucurat văzînd că presa europeană serioasă a subliniat încă o dată recunoașterea acestor însușiri ale Statului nostru, însușiri ce s-au manifestat sub conducerea acestui guvern. Foile străine au constatat cum guvernul actual știe a păstra în politica exterioară o anumită măsură cumpătată, și cum în politica interioară el știe respecta principiile și regulele după cari se conduc toate Statele moderne.

„Dacă undeva în orient — zicea o foaiă oficioasă din Viena — se găsesc toate condițiunile trebuitoare pentru dezvoltarea întocmirilor de Stat în înțelesul modern, apoi desigur ele se găsesc pe pămîntul românesc, și deosebirea care desparte încă România de Statele mari civilizate ale Europei, se prevede că cu pași repezi și energici în curînd va fi ștearsă." Iată opinia generală a lumii politice europene de la război încoace, pe tot timpul de cînd e la putere acest guvern.

Cînd astfel stau lucrurile, cînd importanța noastră politică crește astfel necontenit, întemeindu-se pe bunele însușiri ale poporului și pe buna direcțiune dată de guvern, e o seamă de oameni nemulțumiți cari cred că lu-

crurile stau cu desăvîrşire rău. Dacă aceşti domni s-ar mărgini la o critică, fie cît de aspră, a politicei guvernului, n-am avea nimic de zis ; fiecare e liber să aibă orice opiniune şi să şi-o spună pe faţă. Cînd însă bîrfirea neonestă şi trivială, reaua credinţă şi contra-adevărurile cele mai patente ţin loc de critică, nu mai e chip să mai consideri pe aceşti domni ca oameni politici. Supere-se sau nu, n-avem cum numi mai nemerit agitările de acest soi decît flibusterie politică.

Un exemplu nou de contra-adevăr născocit cu rea-credinţă ni-l dă o foaie conservatoare ; iată ce ne spune dînsa: „pentru realizarea oarecăror mari întreprinderi politice, miniştrii ar fi agitînd ideea de a propune Camerelor colectiviste **dictatura** *pentru rege, ca în Serbia, proclamarea legii marţiale şi suspendarea legii de presă."*

Se mai poate mai extravagantă născocire ? În condiţiunile arătate mai sus — război, armate străine cu împăratul lor în frunte — guvernul n-a suprimat nici o libertate, n-a luat nici o măsură excepţională ; astăzi, în vreme de linişte interioară, are să proclame **dictatura, legea marţială şi suprimarea libertăţii presii !** *Pentru ce ar lua aceste îngrozitoare măsuri excepţionale ? Este existenţa Statului în cumpănă ? Este vreo altă dezordine şi turburare în ţară decît doar turburarea şi dezordinea minţii conservatorilor ?*

Ce sunt aceste colosale insanităţi din partea foilor conservatoare ? Ce sunt ţipetele şi vaietele fără cuvînt ale tutulor foilor şi foiţelor de scandaluri ? Ce înseamnă revolta asta în sec ? E curat povestea văcarului supărat pe sat. Recunoaştem că e grea şi neplăcută situaţia nemulţumiţilor, înţelegem că această agitare sterilă trebuie să aibă asupra nervilor o acţiune foarte vătămătoare — dar cine strică ? E o regulă mecanică în lumea aceasta, că puterile mici se frîng faţă cu rezistenţele mari. Cine strică dacă la alegeri conservatorii cad ? Cine strică dacă, după o cădere, se supără ca omul din poveste, şi nu mai vin la alegeri ? Cine strică dacă se mulţumesc după aceea cu mîngîierea anodină a articolelor din gazete şi a cuvîntărilor busum-

flate, în cari se afirmă în bobote că alegerile n-au fost libere ?

Această afirmare, care e un contra-adevăr, nu le poate niciodată procura o putere efectivă în politică. Supărarea şi busumflarea unor ambiţii nemăsurate, nesecundate de o corelativă înzestrare, şi incapabile de popularitate, nu pot da niminui puterea într-un Stat. De aci naşte revolta în sec, agitarea bolnăvicioasă şi apoi halucinaţiile politice, cari-i fac să crează că atît pot părea de primejdioşi în supărarea d-lor, încît în urma întrunirii de la Clubul-Mandi, s-ar putea acredita numaidecît o tendenţioasă născocire de dictatură, de legi marţiale şi de suprimare de libertăţi. E o puerilitate, precum este o puerilitate afirmarea că ţara se află într-o poziţie excepţională în urma unor alegeri siluite.

Ar trebui să înceteze odată acest moft politic. Alegerile au fost libere tot aşa de libere cum sunt în toate Statele constituţionale din lume, cum mai libere nu pot fi. Şi aci trebuie să repetim, ca să sfîrşim odată vorba în această privinţă, aceea ce am mai zis şi altă dată :

Cine este om de omenie să compare modul cum se făceau alegerile sub guvernul conservator şi modul cum se face astăzi sub guvernul liberal, şi să judece dacă au dreptate opozanţii cînd se plîng de lipsa de libertate în alegeri. Pentru că trebuie să se înţeleagă o dată pentru totdauna : teoria că partidul de la putere nu trebuie să lupte şi el în alegeri pe căile legale şi să caute a birui, este o teorie arhi-falsă.

Dacă voim a ţine cîtuşi de puţin la punctul de vedere constituţional, este absurd a învinui pe guvern că are un partid, fără de care n-ar putea fi guvern, şi a pretinde guvernului să oprească de la luptele electorale pe propriu-i partid pentru ca acesta să nu jeneze acţiunea opoziţiei. Alegerile sunt libere, atît numai că guvernul are un partid care majorizează în alegeri. Dacă asta e o vină, atunci am voi să ştim care este noul criteriu după care am judeca lupta constituţională ; nu cumva acest criteriu ar fi supărările, pornirile sau toanele cutăruia sau cutărora ?

Fie oricît de supărat pe guvern domnul cutare, pară-li-se cutăror gazete sau cercuri că ţara dă de rîpă, astea sunt

niște împrejurări indiferente pentru mersul politic al țării întrucît ele nu pot avea o înrîurire asupra corpului electoral.

De aceasta ar trebui să se convingă odată conservatorii și consorțiul d-lor : minoritățile se abțin uneori, cînd nu vor să dea pe față exacta măsură a inferiorității forțelor lor — cum a fost cazul abținerii d-lor ; — această abținere este cîteodată din partea unei minorități un lucru foarte cuminte ; ceea ce însă nu e cuminte deloc din partea unei minorități este a pretinde ca majoritatea, conștientă de puterea ei, să se abție. Toate ca toate, dar asta nu se poate.

(**Voința națională**, *nr. 355, 29, 30 septembrie 1885, p. 1, editorial*)

[DIN CINE E COMPUSĂ OPOZIȚIA ?]

Am vorbit acum cîtva timp despre un interesant studiu al d-lui Paulhan asupra „prostiei la om" : d. Paulhan stabilește, după cum s-a văzut, că prostia provine mai cu seamă din pretenție.

Nu mai încape îndoială că un zidar, care se ține de meseria sa și nu se amestecă în lucruri pe cari nu le poate pricepe, nu se va expune niciodată a fi tratat de prost : din contră, dacă-și va exercita meseria sa cu conștiință și cu iscusință, se va putea cu drept cuvînt spune de dînsul, că e un zidar inteligent. Îndată ce însă zidarul nostru se va amesteca în cestiuni înalte economice și va căuta să le dezlege fără a fi dobîndit mai înainte cunoștințele trebuincioase, cu alte cuvinte, îndată ce-l va apuca boala pretenției, toată lumea va spune despre dînsul că e un „prost".

După cum vedem, prostia e un lucru foarte relativ ; un om e prost sau nu, după cum e plin sau lipsit de pretenție. Așa fiind, nu e de mirat că întîlnim prostia chiar la oameni dealtminteri deștepți și înzestrați cu o cultură mai deosebită. Nimeni bunioară n-ar îndrăzni să atribuie calificativul întrebuințat așa de des de d. Paulhan unui mare număr de persoane, cari fac parte din opoziție, dacă toate aceste persoane s-ar ține cu modestie de profesiunile lor și nu ar voi să iasă cu orice preț la iveală. Cînd mai toate

aceste persoane însă nu strălucesc, în activitatea lor de toate zilele, prin nici un talent sau o însușire deosebită, e din parte-le o dovadă netăgăduită de pretenție din momentul ce se aruncă în luptele politice, scot gazete și-și dau o osteneală nemaipomenită să convingă lumea că sunt oameni politici și că lor ar trebui să li se încredințeze frînele guvernului.

Pentru a face pe lume să creadă că ești om politic, nu e în de ajuns să o spui singur, înainte de toate trebuie să fii un asemenea om.

Apoi de oameni politici e compusă opoziția de astăzi?

Afară de cîteva mici excepții, cari se țin cu totul retrase din politica activă și pe cari nu le vedem la nici una din întrunirile opoziției, restul sunt mai mult niște politicieni pretențioși, incapabili de a se uni în jurul vreunei idei comune, și ca atare demni d-a figura în vreuna din rubricele stabilite de d. Paulhan.

Apoi oameni politici sunt cei de la **România**, *cari, neavînd nici o idee a lor proprie, nefiind în stare să scoată din creierul lor un singur argument serios și original, nu găsesc altceva mai bun de făcut decît să plagieze pagini întregi din Laboulaye și articole publicate acum cîțiva ani de alte ziare și să le servească apoi publicului ca ale lor proprii?*

Apoi oameni politici sunt cei de la **Lupta**, *cari nu au găsit în arsenalul lor altă armă decît insulta la Rege, insulta sistematică?*

Apoi oameni politici sunt cei de la **Națiunea**, *cari declarau acum cîtva timp urbi et orbi că ținta lor este d-a face din România cel mai mare imperiu al lumei (textual)?*

Și oameni politici sunt oare urzitorii tut[ul]or știrilor îndreptate în contra intereselor țării?

Oameni politici sunt aceia cari nu găsesc alt mijloc d-a combate guvernul decît acela d-a pune în circulație fel de fel de știri pline de neadevăr, menite a discredita nu numai guvernul dar țara întreagă?

Oameni politici sunt acei cari anunțau acum cîtva timp că guvernul va revizui din nou art. 7? că guvernul trebuia să convoace chiar în septembrie Camerele pentru a propune abrogarea legei privitoare la comerțul ambulant?

că d. Bleichröder s-a opus la contractarea oricărui împrumut al României în Germania? că guvernul are de gînd să facă în străinătate un împrumut de 155 milioane? că negăsind 155 el se mulțumește cu 30 milioane? că negăsind nici această sumă, guvernul va scade toate lefurile funcționarilor cu 20 la sută? că d. Grigorescu, șeful direcției comptabilității din ministerul de finanțe, va pleca la Berlin, Viena și Francfort în scopul d-a plasa rentă 5 la sută română pe prețul de 75 suta? că guvernul a dat ordin să nu se mai achite nici un mandat la caseria centrală?

Ar trebui să umplem mai multe coloane dacă ne-am da osteneala să reamintim toate născocirile puse în circulație de unele ziare din opoziție, cari, dragă doamne, au pretenția d-a reprezinta o direcție **politică.**

Cînd s-a adeverit că **nici una** măcar din aceste știri, de cari toate ziarele din opoziție s-au folosit în timp de luni întregi pentru a ataca guvernul, cînd s-a adeverit că nici una nu e adevărată, cum rămîne cu pretenția acelor ziare că sunt serioase și că opoziția pe care o fac guvernului e întemeiată pe motive temeinice?

Pretenții și iar pretenții, putînd figura toate ca adaos la materialul adunat de d. Paulhan.

Nu e de mirat acum că mai toate ziarele noastre de opoziție, începînd cu **România** și sfîrșind cu gazeta de mode și scandaluri, nu mai au cea mai mică autoritate și că strigătele și vaietele lor prefăcute răsună în deșert.

(Voința națională, *nr. 358, 3 octombrie 1885, p. 1, editorial)*

[CUVÎNTUL „COLECTIVITATE"]

D. Eug. **Stătescu,** într-un discurs pe care l-a ținut odată la Tîrgoviște înaintea alegătorilor d-sale, făcîndu-și profesia de credință, a zis între altele că d-sa „face parte din acel partid, din acea **colectivitate,** a cărei cea mai înaltă expresiune este domnul I. C. Brătianu." **Cuvîntul colectivitate,** cu înțelesul politic de partid, a fost o invenție foarte fericită și astfel a și rămas, grație slăbiciunii de inventivitate a adversarilor partidului de la putere.

De cum l-a rostit d. Stătescu, cuvîntul **colectivitate** *a fost cu căldură îmbrățiat de toate gazetele opoziționale :*

„A ! **colectivitate !** *Bun ! bine că spuneți singuri, bine că mărturisiți înșivă că sunteți o* **colectivitate.** *Care va să zică sunteți o* **colectivitate ?** *A ! a ! a ! auzi* **colectivitate!"**

Și după aceea, **colectivitate** *în sus,* **colectivitate** *în jos, ce minunată descoperire și ce spirituală întrebuințare se face cu dînsa ! Nu e gazetă de opoziție care să nu conțină acest cuvînt în orice număr măcar de zece ori pe fiecare coloană.*

Să vedem ce grozăvie însemnează acest cuvînt.

Dacă zice cineva curat și simplu acest cuvînt el însemnează o grămădire la un loc de mai multe lucruri de același fel luate ca obiect în totalitatea lor. Atît și nimic mai mult. Aplicat la politică înseamnă deci o sumă de oameni, cari ca vederi politice sunt înțeleși, și prin urmare lucrează în viața publică cu o disciplină convenită spre scopul de a căpăta și păstra puterea, adică cu alte cuvinte : orice colectivitate de acest fel este un partid politic, și orice partid politic nu poate fi decît o colectivitate.

Astfel, precum partidul „a cărei cea mai înaltă expresiune este d. I. C. Brătianu este o colectivitate", asemenea și vechii-conservatori și consorțiul lor **sunt** *o colectivitate, cărei cea mai înaltă expresiune este d. G. Vernescu.*

Dacă însă gazetele opoziției pe lîngă cuvîntul acesta faimos, mai atîrnă și epitete bombaste de rea calificare, cuvîntul nu-și schimbă el însuși înțelesul.

Dacă, de exemplu, se zice : „tiranica, vitrega, infama colectivitate", colectivitatea rămîne tot cu același înțeles în sine însuși : ea, independent de calificativele ce i le dă gazetarul, nu înseamnă decît „un partid politic".

Dacă se dă însă într-un chip fals cuvîntului **colectivitate** *un înțeles altul decît acesta, atunci am ajunge la următoarea absurdă consecuență.*

Să presupunem că noi, vorbind de agitările opoziției, am întrebuința în sensul arătat și sigur cuvîntul acesta astfel : colectivitatea de la Clubul-Mandi s-a hotărît să țină o întrunire publică spre a dispune opinia în favoare-i. Dacă cuvîntul colectivitate ar avea un înțeles rău în el însuși, atunci adversarii noștri ar urma să ne răspundă : Noi nu

suntem o colectivitate cum sunteți d-voastre. N-ar fi absurd? Apoi dacă nu este colectivitate cum are să fie partid? dacă nu e partid cine face politică?

Dar atunci ce însemnează agitările tutulor nemulțumirilor de a se strînge la un loc, a se organiza și disciplina, pentru a păși contra guvernului într-o acțiune unitară? Ce poate însemna alta decît tocmai tendința de a înceta odată cu starea aceasta de unități răzlețe și de grupușoare mărunte, pentru a forma cu toții o colectivitate? Tocmai convingerea că individualitățile împrăștiate, că grupurile microbe îndeosebi nu pot însemna nimic real în politică, și că pentru a însemna ceva trebuiesc toate adunate într-un corp unitar, într-o **colectivitate,** *este temeiul tutulor agitărilor cîtorva fierbinți vrăjmași ai guvernului și exhortărilor pe cari ei le fac zilnic tutulor nemulțumiților de a se culege de pe toate potecile la un loc cu toții.*

Cum? cuvîntul **colectivitate** *înseamnă ceva rău, ceva rușinos sau infam? Apoi atunci pentru ce doriți cu atîta căldură să fiți și d-v. numaidecît o colectivitate? Pentru ce nu rămîneți pentru totdauna în starea de* **unități disparate,** *dacă aceasta, în deosebire de constituirea în* **colectivitate,** *este ceva foarte onorabil?*

D-voastră, oameni onorabili, nu sunteți răi; d-voastră, patrioți, nu sunteți vitregi pentru țară, precum e **colectivitatea.** *Ei! cum se poate? vreți și d-v. să vă faceți colectivitate, vreți și d-v. să fiți colectivitate ca noi? Nu vă e milă de sărmana țărișoară!*

Iată la ce absurdități duce întrebuințarea falșă a cuvintelor cu pretenția de a face spirit cînd nu are cineva deloc o așa înzestrare. Din două una: ori partidul de la putere **fiindcă e o colectivitate** *— denumire pe care o primește însuși cu plăcere — este demn de hulă pentru asta, și atunci nu mai agitați pentru a deveni și d-v. o* **colectivitate;** *ori recunoașteți că acest cuvînt nu are decît înțelesul pe care-l are în toate dicționarele din lume, și atunci încetați de a vă mai plictisi cititorii cu asemenea fleacuri nesărate, pe cari dacă le credeți picante nu aveți nici măcar spiritul de a vedea că n-aveți spirit deloc.*

(Voința națională, *nr. 364, 10 octombrie 1885, p. 1, editorial)*

D. Lascăr Catargiu, cu toate neajunsurile care-l bîntuiesc ca om de Stat și ca parlamentar, își cunoaște totuși bine țara. Dacă, fiind la cîrmă, Statul merge pentru c-a apucat să pornească și dacă podoabele inteligenții primului ministru sunt date pe față, cu o zgîrcenie proverbială, ori de cîte ori e vorba despre vr'o nevoie de organizare, sau de vr'o preîntîmpinare a viitorului, ce-i pasă d-lui Lascăr Catargiu ? D-sa își cunoaște țara, știe cît de blînd, cît de răbdător este, și de ce îngăduială e în stare să dea dovadă poporul nostru.

Ce zice primul-ministru ? „La ce să m-apuc d-a mai mișca lucrurile din locul lor — cine știe ce se întîmplă ? Mai bine nu mă ating de **statuova** *!"*

Și, după ce a strîmbat pe **statu quo** *ca formă exterioară, nu voiește cu nici un chip să iasă din el ca fond, îndărătnic ce este să rămînă în* **statuova** *— după cum scrie d. Catargiu, cînd e necăjit și nu vrea să-l priceapă subalternii în ce limbă-și redactează hotărîrile sale...*

Acest **statuova** *al primului ministru — să se ia seama — nu este numai un simplu* **lapsus,** *ca acelea nenumărate, ca* **pozna** *fortificațiilor, sau ca* **coada de topor,** *pe care „băieții" din Cameră sileau să le comită nedomiritul bătrîn, în focul discuțiunii, cînd riposta îi zăbovea mult. Nu !* **Statuova,** *această nouă localizare, într-o românească ministerială este ceva gîndit, este o formulă după care d. Catargiu conduce țara noastră, acum peste vară, „cînd Parlament nu e, cînd presă cum se cuvine nu este, afară doar de ce luptă* **tinerețea** *de la* **Naționalul !"**

Că adică, vorba d-lui Catargiu, ce să se mai apuce d-lui de pus pe hîrtie proiecte de legi ? Pînă la **toamnă** *e destulă vreme, și pentru la toamnă le-a făgăduit. Ce să mai stea bătrînul să pună la cale vr'o reformă, chiar mai mică, ori vr'o schimbare, așa cum spunea c-o dorește sub junimiști, cînd miniștrii — colegi cu d-sa, ridicați la rang,*

dacă e vorba, după urma d-sale — s-apucă la colț în consiliu și-i pun bețe în roate ? Ce ? Hal e ăsta pe atotputernicul d. Catargiu — acum mai cu seamă cînd e **ca și rege** *— să nu poată numi un prefect măcar, acolo unde pusese în gînd ?*

Așa, pentru că vede că nu-i priește peste vară, s-a gîndit bătrînul să aibă răbdare pînă la toamnă, și să fie în țara asta **statucva**, *de la un capăt pînă la altul.*

De aceia, lăsînd numai pe **vernescani** *să mai facă d-ale lor, pînă li s-o-nfunda, șeful guvernului, ca odinioară la Cameră, cînd pronunța mereu clișeul :* **la toamnă** *— acum numai ce-l auzi, servind solicitatorilor (în număr de 90—100 pe zi), minunata sa invențiune :* **statucva !** *„Bine, domnule, dar am hotărît să nu mă ating acum de* **statucva**, *vom vedea mai încolo, la toamnă" — adaugă blîndul nostru stăpîn.*

Și bieții solicitatori, deși mai grăbiți decît orice altă **reformă**, *bătrîni și conservatori ca și d. Catargiu, pleacă mulțumiți cu atîta, nelămuriți însă și sfiicioși, bănuind că primul-ministru e* **om mare**, *de vreme ce a-nceput să le vorbească mai* **pe latinește** *decît la întîia Domnie...*

Să mai zică lumea că d. Catargiu nu știe să administreze ! Numai c-o vorbă, sucită cu meșteșug, și duce greul o vară întreagă ! **Statucva** *de dimineață pînă seara și s-a-ncheiat socoteala...*

(**Constituționalul**, *nr. 9, 24 iunie/6 iulie 1889, p. 1, semnat* **Zoil**. *Reprodus de Șerban Cioculescu în* **Luceafărul**, *nr. 12, 15 iunie 1962, p. 11*)

CERC VIȚIOS

La 1875, erau conservatorii la putere sub aceeași firmă ca și azi.

Partidul liberal, în coaliție cu elemente răzlețe, moderate și conservatoare, sătul de a mai lupta pe calea normală pentru a răsturna ministerul Catargiu, se puse să facă o campanie înverșunată pe cale anormală. Partidul liberal, care-și avea cartierul general la Mazar-Pașa, făcu apel la mijloacele demagogice, înrolă, cu tot felul de monedă — mai cu sunători (pe atunci nu aveam bilete),

mai cu strălucite perspective — volintiri apelpisiți, și ieși pe stradă strigînd :

„Catargiu calcă Constituția de sus în jos — o călcăm și noi de jos în sus. El o calcă spre a se ține la putere în ciuda ei și a noastră ; noi o călcăm ca să-l răsturnăm, și în ciuda lui să restaurăm domnia ei ! Adică, mai scurt : el o calcă de dragul lui, noi o călcăm de dragul ei !"

Și pe cîtă vreme legioanele partizanilor și volintirilor se agitau pe calea brutală, cite un advocățel — acela nu lucra cu ziua, ci cu perspectiva unui apropiat viitor — turna la proză cu cotul în monitorul mazarist, căutînd cu citate din „autori celebri" să probeze că răscoala de uliță este „nu numai un drept, dar chiar **o datorie**" *în așa împrejurări.*

Proza chilometrică a avocățelului nu era menită decît să liniștească sufletele cîtorva negustori chiaburi, cari contribuiau gros la „marea operă patriotică", la „îndeplinirea datoriei", dar cari, avînd prăvălii deschise, nu se prea amuzau văzînd cetele bravilor volintiri ai „sfintei cauze constituționale." — De! patria ca patria, dar centrul patriei e prăvălia, și prăvălia cu volintiri nu se prea potrivește, prăvălia merge cu liniște și cu **dreptul.**

Dar, în sfîrșit, slava Domnului! liniștea s-a restabilit, dreptul s-a ridicat iar copăcel în picioare ! Călcătorii de sus au căzut jos, iar călcătorii de jos s-au urcat sus.

Jos conul Lascarache ! sus conul Iancu !

Ei ! acuma s-a restaurat Constituția, de aci avem să trăim bine !

Ași ! ce să te pomenești !... Conul Iancu s-apucă să calce și d-sa de sus Constituția.

Ce-i de făcut ?

Rabdă conul Lascarache, rabdă azi... rabdă mîine... Adevărul e că a răbdat cam mult — acu nu știu din ce pricină : ori că e conul Lascarache de fel mai răbdător, ori că știe conul Iancu să te facă să rabzi mai mult — destul că a răbdat 12 ani ; vorba ceea : să nu dea conul Iancu cît poate răbda conul Lascăr !

Dar orice răbdare are un sfîrșit.

„S-a mîntuit! nu mai merge, a zis într-o zi mult-răbdătorul. Trebuie un leac eroic la aiastă nesuferită situație!"

Și după multă bătaie de cap, și-a adus aminte de o veche rețetă, pe care i-o aplicaseră odinioară :

„Brătianu calcă Constituția de sus în jos ; o călcăm și noi de jos în sus. El o calcă spre a se ține la putere în ciuda ei și a noastră ; noi o călcăm ca să-l răsturnăm și în ciuda lui să restaurăm domnia ei ! Adică, mai scurt : el o calcă de dragul lui ; noi o călcăm de dragul ei."

Și hop ! și advocățelul cu condeiul ascuțit și cu limba lată — mititelul Sarsailă „de mare viitor", un june „care promite mult". Se pune procopsitul pe citate savante și ne clădește mirifica teorie a omeopatiei politice :

„Cui pe cui scoate !... Călcarea repară călcarea : e nu numai un drept, e **o datorie...** *și dacă nu mă credeți, ignoranților, citiți marea* **Gramatică a Politicei** *de marele savant.., etc., etc."*

Să se observe bine, mă rog, că nu caut aci să demonstrez cum că la 75 d. Brătianu nu spunea drept susținînd că d. Catargiu călca Constituția, nici, și cu atît mai puțin, că la 87 acuzările d-lui Catargiu contra d-lui Brătianu nu erau sfîntul adevăr însuși.

Departe de mine ideea de a bănui onorabilitatea politică a acestor bărbați de Stat... cînd d-lor sunt în opoziție ; să mă ferească Dumnezeu a pune cîtuși de puțin la îndoială zelul și dragostea pentru Constituție, de cari sunt animați acești vecinic călcători ai ei !

Nu ; ei o iubesc, și tocmai pentru că o iubesc, o calcă ; îi doare în suflet că o calcă ; dar cum ar putea să n-o calce cînd o iubesc atîta ?

Și pe urmă teoria mititelului procopsit nu este destul de clară ? Pentru cine iubește Constituția, este, cînd o calcă alții, nu numai un drept, dar chiar **o datorie** *s-o mai calce și el.*

Atîta numai că advocățelul de la 87 nu mai teoriza ca cel de la 75, față de negustorime, ci față de oameni mai greu de speriat cu mari opuri, cu mari autori și cu mirifice fleacuri. El nu mai vorbea, ca colegul său de la Mazar-Pașa, către bunii și drept-credincioșii creștini deprinși a deschide

obloane de prăvălii, ci către niște păgîni deprinși a deschide uși de bibliotecă.

Bine, coane Lascăre — au zis aceștia d-a dreptul, fără să se împiedice a sta de vorbă cu mititelul teoretician — nu vezi d-ta că aceasta este un **cerc viţios ?**

La **cercul viţios,** *conul Lascăr a cerut numaidecît „deslușire, neînțelegînd expresii de* **aieste"**.

Atunci i s-a deslușit omului moldovenește cum că :

Ar fi vremea să se părăsească în politica Statului român jocul călcărilor periodice și reciproce de Constituție — și începătura ar fi de datoria partidului conservator s-o facă;

Că mijloacele demagogice, busumflările contra Coroanei, palavrele și promisiile imposibile de realizat, trebuiesc odată aruncate departe, ca niște mijloace nedemne și primejdioase pentru politica unui Stat cu pretenții de seriozitate și cu atîta nevoie de progres real — și că cine ar trebui să le arunce mai întîi și mai departe ar trebui să fie tocmai partidul conservator ;

Că în țara aceasta afară de cîțiva palavragii fără pricini, afară de haita de slujbași fără slujbe, afară de cîțiva ambițioși politicaștri în genere fără talent și fără omenie — cari nu pot trăi decît în turbure și pe cari-i poți scoate foarte ieftin pe uliță, pe nemîncate cu parul, cu masalaua după băutură — mai este și un popor întreg care stă acasă cinstit și muncește ca să trăiască, care dorește și are dreptul a dori să se bucure de binefacerile culturii și progresului modern, și care, ca supremă și permanentă expresie a suveranității sale, are o Coroană regală ;

Că, orice fel de călcare a legii fundamentale fie de sus în jos, fie de jos în sus, în țara și în împrejurările noastre, poate celor d'intîi să placă și să folosească, celor d-al doilea însă desigur nu le poate conveni pentru că-i păgubește ;

Că, în sfîrșit, dacă, sub pretext de apărare a ei, toți or călca Constituția — de jos fiindcă cei de sus, de sus fiindcă cei de jos o calcă — cine să înceapă odată s-o apere pe cale normală dacă nu partidul conservator ? Și ce ocazie mai bună pentru a o apăra pe cale normală, decît aceea cînd călcătorii de sus — colectiviștii — merseseră așa de departe, încît trebuiau să cază chiar dacă

erau ei singurul partid existent în țară ? — Era un copac putred, trunchiul era prea slab ca să mai țină coama... Ce mai trebuiau lovituri violente ?

Toate aceste deslușiri au fost însă de prisos ; oamenii cari le-au dat au trebuit, cu destulă părere de rău, să se dee într-o parte și să lase pe conul Lascarache a iubi Constituția în felul d-sale, așteptînd ca peste cîtva timp conul Iancu, mai puțin răbdător și mai meșter la treabă, s-o iubească cu nu mai puțină căldură.

Numai atîta că și popoarele se satură ca și omul de o aceeași jucărie ; jocurile merg pe vîrste : **cercul viții***os începe a fi prea pueril pentru tînărul popor român.*

Să sperăm că acest tînăr, care se coace, va refuza în curînd cercul și va ruga frumușel pe călduroșii amanți ai Constituției să aibă pentru dînsa mai puțină iubire și mai mult respect.

(Constituționalul, *nr. 16, 4/16 iulie 1889, p. 1, semnat* **C...)**

RĂZEȘUL DE LA GOLĂȘEI ȘI MOȘNEANUL DE LA FLORICA

Nu știu care diplomat a zis : „Dați-mi trei șiruri scrise de cineva, și-l fac să merite pentru dînsele spînzurătoarea!“ Minunată bizuință în puterea răstălmăcirii ! — Pe de altă parte, anticii ne-au lăsat o clasică povață: **vorbele zboară, scrisul rămîne.**

Toți oamenii noștri politici au scris, care mai mult, care mai puțin, unii mai bine, alții mai rău, cîte ceva... Kogălniceanu, excelent publicist... Mult regretatul Manolache Costachi, cronicar de gazetă foarte spiritual... Dumitru Brătianu, frazor exagerat, dar fraza bine turnată și corectă ; răposații, V. Boerescu scriitor-jurist de frunte, C. Brăiloiu un jurnalist eminent, C. A. Rosetti un neobosit și talentat gazetar — toți în fine au uitat povața de prudență a anticilor, nici unul nu s-a sfiit de amenințarea diplomatului răstălmăcitor ; — toți, afară de doi, afară de Lascăr Catargiu și de Ion Brătianu.

Dar dacă nu au scris și nu scriu acești doi **leaderi,** *au*

vorbit și vorbesc, și discursurile lor ne dau dovada cea mai patentă despre cîtă cuminție au ei că nu scriu.

Ce limbă **parlamentară** *! ce stil* **convanționel** *! ce* **arghiumantarisire consiză** *: ce idei bine* **pursiuivarisite** *! ce de adevăruri istorice !... La cele istorice, trebuie să mărturisim că d. I. Brătianu bate pe d. L. Catargiu, dar și acesta se arată apoi superior în* **consizia arghiumantarisirii** *și în altele — în „și* **etetra par egzamplu.**"

Aci însă e mai mult vina noastră și a timpului în care trăim : suntem niște pedanți — victime ale cititului — cari nu vrem să înțelegem că omul politic poate să fie cu totul ignorant și indoct, că șiretenia răzeșului și a moșneanului sunt calități suficiente pentru un bărbat de Stat. Ei nu scriu deloc și vorbesc ca niște personaje de comedie — nu face nimica asta, destul că și răzeșul **și** *moșneanul sunt* **„Români verzi,** *oameni pe cari chiar adversarii îi recunosc că sunt cinstiți și buni patrioți.*"

Da, sunt cinstiți — și noi o recunoaștem — și buni patrioți. De asta nu mai poate încăpea vorbă. Trebuie să fie **cineva prea rău și prea impertinent — și aceasta se întîmplă** *destul de rar — ca să cuteze a se atinge d-a dreptul de această parte bună și sănătoasă a lor, și chiar de s-ar atinge ar fi o muncă pierdută : convingerea lumii întregi ar nimici toate loviturile date în acel sens.*

Decît — e ceva curios : fiecăruia din acești doi **leaderi** *adversari nu le displace a lovi* **și** *din acest punct de vedere pe celălalt.* **Și** *apoi e ceva și mai curios : fiind ei personal foarte* **onești,** *le place grozav neonestitatea altora. Cînd zic „le place", mă exprim într-un mod impropriu, poate. Să mă lămuresc.*

Ei personal sunt foarte onești, dar au o adevărată slăbiciune pentru neonestitatea altora. Ce e drept însă se vede clar că ei cultivă această plantă nu din interes moral sau artistic, ci din intențiune pur utilitară — nu pentru frumusețea sau mirosul ei cultivă dînșii această **teribilă** *buruiană a neonestității, ci pentru foloasele ce ea dă în ogorul politic.*

Ei știu, și cinstitul răzeș și cinstitul moșnean, că pe un om necinstit cînd îl apuci de la slabul lui îl ții de păr foarte sigur, că acesta e o unealtă oarbă în mîna cui, fiind cinstit, se pleacă să-l culeagă și să-l ridice. De aceea cînd la un mo-

ment nu s-ar găsi destui necinstiți trebuiesc făcuți alții noi numaidecît. Toate terenurile trebuiesc încercate, toate sufletele trebuiesc supuse ispitei, toate patimile trebuiesc smomite : sămînța necinstii nu trebuie pierdută, vecinic cată să avem o recoltă de neonestitate — pentru întărirea cui ? — a celor doi **leaderi** *onești ; pentru ce ? — pentru fericirea și înaintarea patriei !*

Iată metoda favorită! Moșneanul și răzeșul sunt îndărătnici ; ei muncesc de mult ogorul politic, și la observările ce li se fac în privința perniciozității metodei lor, ei ridică din umeri și-ți răspund că „așa e lumea, lor nu le e dat, și e nedrept să li se ceară, s-o schimbe."

În fond însă adevărul este că **lor** *nu le vine la îndemînă să schimbe cultura și instrumentele primitive — pe cari știu să le mînuiască bine — pe niște mașini moderne și pe o cultură nouă, a căror mînuire ar trebui s-o învețe d-a capul la bătrînețe. Ei convin, poate, că s-ar merge mai bine și mai repede cu metoda nouă, dar metoda veche e pentru dînșii de o siguranță garantată prin repetite încercări.*

Și aci vedem iar un fenomen foarte ciudat.

În fundul lor, sufletele celor doi bătrîni adeseaori sunt grozav de amărîte, cînd roadele culturii lor îneacă prea peste măsură holda, în care de-abia mai rar se mai găsește cîte o floare nevinovată voind și ea să trăiască, căutînd și ea să-și ridice fruntea nepătată d'asupra, la lumină.

Mai întîi o căință adîncă cuprinde sufletul cultivatorului la vederea nenorocitei eterogene ; dar pentru el, omul cinstit de felul lui, arătarea ei este numaidecît o prea crudă imputare, și el o privește acuma cu necaz ; și necazul crește și devine cu încetul ură, și ura fierbe și se pune în mișcare și devine prigonire... Imputarea vie trebuie înlăturată sau năbușită.

Ei ! de cîte ori n-am văzut pe cele două figuri venerabile semnele unei adînci scîrbe de propria lor recoltă ! De cîte ori uitînd cu desăvîrșire așa numitul tact politic, de care sunt așa de înzestrați deaminteri, n-au dat drumul amărăciunii lor și n-au pălmuit în fața lumii pe propriile lor creaturi !

Dar momentele acelea sunt, din nenorocire, scurte ca orice clipă ; sufletul cinstit d-abia a dat strigătul de indignare, și mintea răzeșului sau a moșneanului înecă vocea sentimentului... Aide, înainte !

Atunci, vai de planta eterogenă!... E prea tîrziu acuma să se lase bătrînii de vechia metodă și de cultura știută, și să se apuce după o nouă metodă a cultiva o speță nouă ! Așa și lui Macbeth, îi venea mai greu „să se întoarcă înapoi decît să meargă înainte !"

Înainte ! — și din ciocnirea celor două porniri contrare, se naște atunci o posomorîre care alterează într-un chip bizar figurile atîta de simpatice ale celor doi bătrîni.

Acele fizionomii frumoase, nobile, și liniștite iau expresia celei mai urîcioase brutalități ; ochii lor, în genere dulci și senini, se fac turburi și crunți, iar surîsul blajin și părintesc se schimbă într-un rînjit fioros foarte respingător — așa că omul care, ca mine, iubește aceste frumoase tipuri de răzeși trebuie, cu părere de rău, să-și întoarcă atunci privirea de la ele.

Voința *se arată atunci în toată pornirea ei,* **voința** *îndărătnică, cea mai comună proprietate a naturii vii, cea mai mare calitate a lor :* **voința,** *care răstoarnă tot ca să treacă înainte ;* **voința** *care nu stă să mai aleagă mijloacele. — Și de aceea aceste două voințe îndărătnice fac, din doi oameni cari se aseamănă așa de mult întru toate, doi oameni așa de despărțiți în totul.*

Căci, aminteri, asemănarea este izbitoare atît în firea cît și în procederile acestor doi **leaderi** *adversari.*

Am arătat într-un alt articol cum acești doi bărbați de Stat iubesc deopotrivă și deopotrivă batjocoresc legea fundamentală.

Într-un altul vom arăta mai pe larg cum o lipsă totală de idei de Stat și o perfectă nepricepere a acestora îi caracterizează egal pe amîndoi.

Pînă atunci să mai stabilim încă vr'o cîteva trăsuri de asemănare de fapt între răzeșul de la Golășei și moșneanul de la Florica.

Unul este liberal, celalt conservator — așa au apucat de pe vremuri să se eticheteze. — Te pomenești odată cu răzeșul conservator combătînd din răsputeri o lege sub cuvînt că

este prea reacționară, ori luînd steagul unei mișcări ca a **porto-francurilor** ; sau te pomenești cu moșneanul liberal că ia o strașnică măsură administrativă pentru a duce lumea cu d-a sila la biserică...

Dar promisiile absurde, ca să nu le numim cu un nume mai aspru ?

Moșneanul promite pe tot ce are mai sacru că nu va da urmare convenției comerciale cu Austria, și pune pe d. Ferichidi să ducă la Palat o jalbă piramidală, iscălită de cîteva mii de cască-gură la Mazar-Pașa, cerînd ca Coroana să nu sancționeze acea convenție. Peste cîteva zile moșneanul trece de ruinele de la Mazar-Pașa pe un jeț ministerial și pune să contrasemneze decretul de promulgare al convenției, pe cine ? — tot pe bietul d. Ferechide.

Moșneanul promite să desființeze monopolul tutunurilor, care lua contribuabililor vreo 10 milioane ; — cînd vine la putere strînge în chingi același monopol pînă scoate aproape întreit... ba — pentru că, de la tutun la chibrit, asociația de idei nu cere multă bătaie de cap nici chiar unui moșnean — pe lîngă monopolul tutunurilor și sărei se mai adaugă **și al chibriturilor.**

Dar răzeșul face altfel ? În opoziție jură că nu dă un ban pentru fortificații — la putere le dă 15 milioane; și pe același coleg, pe care-l știe că s-a pronunțat, ca specialist, clar și categoric contra fortificațiilor, îl pune, ca odinioară moșneanul pe d. Ferechide, să iscălească promulgarea decretului respectiv.

Și altele, cîte și mai cîte, care-și vor lua locul în cadrul Istoriei, al unei cronice de ziar fiind prea strîmt pentru analiza atîtor minunate isprăvi.

Unul și altul, ca niște vechi partizani ai **prințului străin**, adică ai curmării vechilor lupte pentru Domnie, sunt consilieri devotați ai Coroanei... cîtă vreme îi sunt consilieri. Cînd nu mai sunt și cînd asta durează prea mult, atunci acești bărbați politici se busumflă și devin foarte nepoliticoși față și pe față cu Coroana.

Aceasta eu mi-o explic ca și dragostea de Constituție ; prin impacienta patriotismului lor, ei ard de zelul de a da consilii Coroanei ; și astfel nu pot răbda multă vreme ca aceasta să fie lipsită de acelea.

În fine, o asemănare iar foarte ciudată între moşneanul de la Florica şi răzeşul de la Golăşei — dar aceasta poate e o notă prea comică într-un articol serios — este că fiecare cînd vine la putere dă în judecată pe celălalt, căzut. Cum se isprăveşte grozava judecată, ştim cu toţii. Farsa e hîzlie : ea nu este, poate, menită a întări caracterele civice, dar interesează mult pe gură-cască şi amuză destul pe amatorii de aşa gen.

Aşa de asemănaţi întru toate moşneanul şi răzeşul, aşa de despărţiţi în tot.

Sunt două monede de acelaşi fel ; acelaşi amestec de elemente ; aceeaşi greutate, ca să nu zicem uşurinţă ; acelaşi tipar. Atîta numai că fiecare arată faţa contrară decît celălalt : cînd unul face chip, celălalt face pajură, şi viceversa : gravura este totdeuna cealaltă, valuta este oricînd aceeaşi.

Moneda, ce e drept, nu e calpă, dar e prea veche, prea ştearsă, şi unitatea ei nu se mai potriveşte cu sistema astăzi în circulaţie. Data turnării e din altă jumătate de veac ; ea se vede clar : e fericitul **1848**, *de mirifică memorie.*

Împrejurări, cari vor face obiectul unui alt articol, le mai acordă încă curs. Credem că, în deosebire de polemica zilnică şi pasionată, critica adevărată, cu recea ei analiză, este datoare a arăta opiniei noastre publice că cele două monede ar trebui odată demonetizate şi păstrate numai ca nişte frumoase medalii comemorative.

(Constituţionalul, *nr. 23, 12/24 iulie 1889, p. 1, semnat* **C...)**

ANOMALII

Sunt două vorbe vechi cari totdeuna se potrivesc în ţara noastră :

„Ca la noi la nimeni" şi „la Dumnezeu şi la noi toate sunt cu putinţă."

Asta va să zică că n-ar trebui să ne mirăm de nici o anomalie. Totuşi sunt unele aşa de ciudate că nu trebuiesc lăsate să treacă neînregistrate. Cată să le lăsăm urmaşilor

noştri spre edificarea lor în privinţa caracterului şi logicii străbunilor lor — adică a noastre.

Ne vom face deci o datorie a le înscrie fără multe comentarii ori de cîte ori le vom întîlni.

De exemplu.

Un minister întreg, dispunînd de majoritate în Camere, se retrage de la putere fiindcă unul dintre miniştri face în magistratură — şi încă într-o ramură inamovibilă a magistraturii — nişte numiri aşa de neruşinat nepotiste, încît revoltă toată lumea.

Un alt minister urmează, sub o firmă nouă — conservatorii vechi.

Pe cine iau în minister aceşti conservatori? pe acelaşi ilustru nepotist, pe d. Gună.

Anomalie.

Acuma însă îl pun la finanţe — acolo încap mai mulţi nepoţi.

Din ministerul retras în urma isprăvii ilustrului Gună, doi inşi, afară de ilustrul, intră în noul minister.

Aceştia sunt dd. Lahovari şi general Manu. Nimeni nu se poate îndoi de capacitatea, onorabilitatea, şi caracterul acestor doi bărbaţi politici.

Dar... e un dar... iar anomalie.

Domnii general Manu şi Al. Lahovari declaraseră într-un mod formal şi categoric — la noi toate declaraţiile sunt formale şi categorice — că cu ilustrul în cestiune pîine şi sare nu mai mănîncă, pe aceeaşi bancă cu d. Gună nu mai şed.

Aş! şed acum — şed şi or să mai şază — căci dacă nu vor dumnealor să şază alături cu dumnealui, vrea dumnealui să şază alături cu dumnealor, şi lucrul tot acolo iese.

Vezi că asta e tare la ilustrul nostru, hotărîrea şi voinţa.

Domnii Lahovari şi Manu n-au atîta tărie de caracter, nu sunt capabili de hotărîrea negativă a nu şedea lîngă d. Gună, cîtă tărie de caracter, cîtă hotărîre pozitivă are d-sa să şază lîngă d-lor.

Aci stă anomalia.

Cît or să şază cu toţii, asta este o altă întrebare.

Eu cred că or să şază mult; dar mult puţin, în orice caz eu pot face o prinsoare: cînd nu o mai şedea ilustrul om or să se scoale şi d-nii Manu şi Lahovari; vorba cîntecului: „soarta mea este legată de-al tău rău sau bun destin!"

Dar şezînd împreună, Dumnezeule, ce căsnicie!

Domnii general Manu şi Lahovari nu pot suferi pe d. Gună. Se afirmă cu siguranţă că în consiliul de miniştri, d. Lahovari mai cu seamă nici nu vorbeşte cu ilustrul său coleg.

D. Lahovari — ce e drept nu-i păcat — afară de oarecare prea accentuată **morgă spaniolă**, *e un om eminent, e un om de treabă în toată accepţia cuvîntului, şi afară de cînd e vorba de judeţul Vîlcea, unde este de loc familia d-sale şi unde-şi are colegiul, nu hrăneşte nici o înclinare la favoritism şi nepotism.*

Închipuiască-şi oricine pe d. Lahovari cînd vede pe colegul său de la finanţe cu teancurile de decrete de numire a nepoţilor, cuscrilor, cumetrilor şi, oamenilor săi şi lor. Atunci d. Lahovari şopteşte către d. general Manu: **Elle est bien nombreuse la famille de ce rustre!**

Ca un om de talia d-lui Lahovari să despreţuiască pe ilustrul, nu e deloc o anomalie, este din contră, mi se pare, ceva foarte natural şi normal.

Cum un om de spirit să poată suferi pe un îngîmfat nerod? Cum pe un om cult să nu-l respingă şi să nu-l dezguste un indoct pretenţios? Cum un om de merit să nu despreţuiască pe un **faquin?**

Da! dar d. Lahovari iscăleşte teancul de decrete pe care i le vîră sub ochi ilustrul coleg — căci n-are încotro.

D. Lahovari n-are atîta tărie de caracter să zică: nu iscălesc! cîtă are d. Gună cînd îi zice: iscăleşte!

Şi astfel d. Lahovari împănează aparatul Statului cu creaturile d-lui Gună, şi nu de bunăvoie, de nevoie — aci e anomalia.

Aceste anomalii însă se petrec în sînul şi la umbra cabinetului consiliului de miniştri. Ele pot fi constatate de unii indiscreţi şi de aceia ce întreprind o cercetare critică mai amănunţită asupra afacerilor politice.

O alta mai ciudată se petrece pe față, în ochii publicului.

Iată care.

Prefectura poliției Capitalei este una din cele mai importante ramuri administrative atîrnătoare de ministerul de interne.

Ea este cu atîta mai importantă, cu cît are un rol nu numai administrativ ci și politic.

În ori și ce stare de lucruri normală, prefectul poliției este cel mai de încredere funcționar al ministrului de interne; între ministrul său și dînsul trebuie să fie prin urmare totdeauna cea mai desăvîrșită armonie.

Ei bine, prefectul actual, onor. d. colonel Algiu, este pe fiece zi maltratat de gazeta ministrului de interne — dar maltratat cum se cade, sau mai bine cum nu s-ar cădea.

Aproape în fiecare număr al numitei foi, d. prefect primește — cuvîntul e prea tare, dar nu este al nostru, e reprodus întocmai — cîte **„încă o palmă"** *de la ofidienii d-lui Catargiu.*

Nici d. ministru nu cere demisia d-lui prefect, nici d. prefect nu-și prezintă d-lui ministru demisia, și gazeta ministrului îi trage d-lui prefect mereu.

Ei! nu este aceasta o prea din cale afară anomalie?

Încă una ca să sfîrșim pentru astăzi.

Grupul constituțional strigă mereu că el cere respectul Constituțiunii și al Coroanii; că cu nici un chip și pentru nici un cuvînt el nu crede că trebuie călcată legea fundamentală, fie de sus, fie de jos.

Conservatorii de la putere se supără de aiasta și răspund că dacă nu o calci cîteodată nu o respecți destul.

Nu este asta o anomalie?

Apoi, Doamne iartă-mă! după cum iritează teoria noastră pe conservatorii de la putere, și mai ales cum ne cam dă să înțelegem gazetele ofidiene că ar fi vorba de niște apropiate alegeri cu conservatori **întrarmați** *— tare mi-e teamă că iar i-au pus gîndul ăl bun iubitei Constituții.*

Vezi aceea, după cum îi cunoaștem pe vechii conservatori, n-ar fi o anomalie!

Despre efectele anomaliilor de felul de mai sus asupra vieții noastre publice, vom vorbi îndeosebi într-un alt articol, pe care-l vom numi „Școala Succesului".

(Constituționalul, *nr. 29, 19/31 iulie 1889, p. 1, semnat* **C...)**

POZNA...

De cînd cu alegerile parțiale din urmă, organele guvernamentale au o ciudată apucătură.

Dacă reușește candidatul agreat de guvern, organele ofidiene demonstră clar că nici constituționalii, nici colectiviștii nu mai există ; ei au fost făcuți praf de marele partid liberal-conservator ; s-a prăpădit toată suflarea politică ce nu crede în Sfînta-Troiță Gună-Lascăr-Pache.

Dacă se întîmplă să reușească un candidat opozant, ofidienii văzînd că cei morți au înviat, încep să țipe tare :

„Vezi bine ! cum să nu reușească dacă s-au unit colectiviștii cu constituționalii !... Se înțelege că au reușit dacă constituționalii au dat concurs colectiviștilor !"

Vorba ceea : „Ia-l de pe mine că-l omor !"

Apoi bine, onorabililor ; ieri nu mai existam deloc nici noi nici colectiviștii, și astăzi vă faceți pentru cine nu mai există sînge rău ?

Auzi d-ta să se unească două partide opozante, cari nu există, în contra celor două partide de la guvern, cari există.

Asta e curată infamie !

Într-un district se fac alegeri de delegați. Ce se întîmplă ? Ceva grav : se aleg delegații opoziției.

Da ! dar întrebați pe onorabilii ofidieni, cum s-au ales acei delegați :

„Colectiviștii au declarat că **nu au** *candidat și astfel ei și-au dat constituționalilor concursul !"*

Dar ce e mai infam și mai grav, se întîmplă în alt district : doi candidați, unul colectivist și unul constituțional, s-au înțeles, că la balotajul foarte probabil al alegerii, să cedeze cel ce la alegere va fi avut voturi mai puține celuilalt care va fi avut mai multe. — Auzi infamie!

Dar e ceva și mai infam și mai grav. E un caz care trebuie să revolte pe orice adevărat ortodox : într-un district s-a ales, grație „acelor manopere", candidatul colectivist.

Cine era acela ? Era însuşi şeful colectivităţii! I. C. Brătianu.

Aceasta este deja ceva de neiertat ! Dar altceva şi mai grav : constituţionalii i-au dat concursul !

Dar încă asta nu-i nimic.

Să vedeţi culmea gravităţii ; să v-o spunem noi după gazetele guvernamentale :

În acea alegere au fost — ghiciţi ce ? — au fost **ingerinţe... administrative** *— în favoarea cui ? gîndiţi — în favoarea* **candidatului... opozant !**

Auzi d-ta ! Pe cîtă vreme d. Catargiu este la mare şi d. Vernescu la munte, două partide opozante să facă aşa scandal ! să se unească şi să facă şi ingerinţe administrative !

Şi nu ţi-ar fi ciudă daca aceste partide ar exista ; dar să facă scandal, să reuşească în alegeri, prin unire şi ingerinţe administrative, cine ? două partide cari s-a dovedit cu prisos că nu există !

Sfîntă-Troiţă ! Aiasta este curată poznă ! Trebuie numaidecît o inspecţie la localităţile bîntuite de opoziţie!

(Constituţionalul, *nr. 40, 3/15 august 1889, p. 1)*

ŞCOALA SUCCESULUI

I

N-avem oameni, ne lipsesc oamenii, ne trebuiesc oameni ! — iată scuza cea mare a politicianilor noştri cînd încearcă cineva să le critice metoda după care îşi aleg şi-şi recrutează indivizi pentru aparatul Statului şi pentru nevoile lor politice.

D. I. C. Brătianu avea, de exemplu, o deosibită pornire să ocrotească sub aripele d-sale, să numească în slujbe, să încarce cu favoruri tocmai pe acei indivizi cari, sub regimul de mai nainte al conservatorilor, fuseseră cei mai aprigi duşmani ai liberalilor, cei mai devotaţi partizani ai „reacţiunii" şi, din nenorocire, şi cei mai deochiaţi ca apucături administrative.

În gîndul lui, finul moşnean ştia el ce face. Astfel, el a **roşit,** *pe mulţi aşa de bine, încît le trebuie încă puţină*

vreme ca să se întoarcă acuma iarăşi la cîrmuirea guvernului actual.

D. Lascăr Catargiu aplică întocmai acelaşi sistem. A început cu **lateralii,** *a urmat cu onorabilul P.-Răcăciune, a trecut la onorabilul Rădulescu, de la Buzău... şi ăi mulţi înainte !*

Noi nu vrem să fim guri rele, dar mai că am putea spune de pe acuma numele multor colectivişti cari nu aşteaptă decît o bună ocazie şi un bun amic să le scrie declaraţia după modelul dat de d. Rădulescu :

„Subsemnatul declar că nu mai sunt colectivist, ci m-am făcut conservator... aşa să-mi ajute Dumnezeu !"

N-ai ce-i face ! stăpînirea e puternică şi are nevoie de **oameni.**

Ş-apoi la urma urmelor, ce mi-e Catargiu, ce mi-e Brătianu ? Şi unul şi altul sunt **români verzi,** *şi unul şi altul sunt oneşti, amîndoi sunt patrioţi şi iubesc Constituţia — şi cînd o fi la o adică, Brătianu a stat doisprezece ani la putere, ia să mai lăsăm şi pe Catargiu, să vedem ce o să facă.*

Asta este chiar bine pentru regulatul mers al sistemului constituţional.

Sistem constituţional, cu Răcăciuni şi cu Răduleşti-Buzău !

Principii ? — fleacuri !

Omenie ? — mofturi !

Chiverniseala, pricopseala şi ciupeala — astea sunt principiile.

Lipsa de omenie şi de caracter, asta e pecetia timpului nostru.

A nu gîndi la nimic, a nu simţi nimic, a nu iubi şi nu voi nimic în afară de chiverniseala personală, şi a nu te da în lături de la nimic ca s-o ajungi — iată maxima cea mai naltă a vieţii noastre publice, maximă pe care guvernele celor doi bătrîni patrioţi au profesat-o cu cea mai călduroasă stăruinţă.

Nu-mi pasă cine ai fost, nu-mi pasă ce eşti — fii al meu şi eşti bun !

Ba chiar, cu cît ai fost mai pătat, mai neomenos, mai lipsit de merit, şi mai încărcat de ponoase, eşti cu atît mai bun pentru mine — fiindcă oamenii de treabă sunt puţini şi cu oamenii de treabă nu poţi face totdauna treburi, mai la urmă fiindcă n-avem oameni, ne lipsesc oameni, ne trebuiesc oameni, mai ales oameni ca d-ta.

Asta este şcoala succesului în ţara noastră : ieftină pentru cei mai mulţi, scumpă pentru mai puţini, sigură pentru oricine vrea s-o profeseze.

Închipuiţi-vă la ce onorabilă concurenţă dă loc cererea graţioasă a guvernului ; închipuiţi-vă lupta între ofertanţi — onor. Răcăciuni, Răduleşti-Buzău şi tutti quanti.

Dacă am lua gazetele liberale dinainte de 75, pe vremea întîiei domniri a d-lui Catargiu, am vedea cum o sumă de persoane, pe atunci conservatoare, erau biciuite cu o violenţă nemaipomenită, foarte adesea legitimă, unele pentru vederile lor politice, altele chiar pentru fapte d-a dreptul incorecte.

Multe din acele persoane, aproape toate, au fost mai tîrziu stîlpi ai regimului colectivist.

Să le numim, e de prisos.

Oricine a urmărit cîtuşi de puţin politica noastră le cunoaşte foarte bine.

Nu cunoaşte lumea pe profesorul înalt — om onorabil şi serios deaminteri — care a făcut parte în aceeaşi calitate şi din comitetul electoral conservator pe vremea guvernului cu acelaşi nume, şi mai tîrziu din comitetul electoral al colectiviştilor sub guvernul acestora ?

Cine nu cunoaşte pe vecinicul vînzător de colecţiuni de anticităţi şi de obiecte de artă? — Şi cine să cumpere aşa lucruri scumpe ? Opoziţia ?

Nu cunoaşte lumea pe bărbatul de o foarte înaltă treaptă socială — un om aminteri foarte bun şi foarte onorabil — care a strivit o dată ca conservator pe liberali şi apoi a strivit ca liberal pe conservatori ?

Acesta a fost o adevărată măciucă şi în mîna conservatorilor şi în a colectiviştilor, în contra acestora cu aceia, în contra acelora cu aceştia. El a lovit pe rînd şi în unii

și în alții și s-a bucurat pe rînd și cu unii și cu alții: fără perdea, pe față, și întotdeauna jocul s-a făcut cu acompaniament de fierbinți tirade patriotice.

Pentru patrie era conservator cînd conservatorii erau la putere și a dat în liberali, pentru patrie a fost colectivist și a dat în conservatori cînd ei erau în opoziție. Mă prinz că nu dorește astăzi, pentru binele patriei, nimic alta decît să zdrobească pe colectiviști.

Din aceasta mai rezultă încă că marele bărbat este și imparțial în naltu-i patriotism: nu ține nici cu unii nici cu alții, cînd nu sunt la putere.

Cînd de așa de sus, de la niște oameni de înaltă naștere, creștere și onorabilitate, vin așa rele exemple, ce să mai zicem de niște bieți Răcăciuni și Rădulești-Buzău?

Aceștia din naștere n-au avut nici o înzestrare alta decît instinctele triviale, pornirile telurice ale oricărei creaturi, de o josnică treaptă. În vultoarea vieții apoi n-au avut parte nici de cultură, nici de creștere, nici de bețug.

Speriați de sărăcie, momiți de cîștig fără muncă, neavînd nici un sprijin moral în conștiință, în inteligență nici o schintee conductoare pe cărările încurcate ale vieții, ei se dau cu trup cu suflet celui dîntîi care-i plătește bine. Și cine poate plăti mai bine, în așa caz, decît guvernul?

Să le poarte păcatele aceia ce, în loc să-i trimeață la muncă cinstită, în cercul strîmt ce s-ar cuveni activității lor, la tarabă, calapod sau sapă, îi ispitesc și le exploatează lipsa de lumină, de caracter și de omenie, pe cuvîntul că „n-avem oameni", că „ne trebuiesc oameni!"

Căci ce poți să te aștepți de la niște asemenea creaturi? Se învață vreodată lupul să trăiască în curte cu oamenii și cu ființele domestice? Nu. Fiara, oricum îi îngrijo și adăposti-o, oricît îi sătura-o, ea trebuie să hrăpească și să strice.

Pentru onor. Rădulescu de la Buzău nu era destul ca un om ca d-sa să ajungă la onoarea de a fi consilier comunal în orașul său; nu; onorabilul trebuia să ciupească 4000 lei mită.

Pentru niște nenorociți care, din feciori de oameni de rînd, ajunseseră la cele mai înalte ranguri, în capul clasei sociale ce poartă deviza „Onoare și Patrie", asta nu era

destul ; au trebuit şi să-şi prăpădească o muncă de o viaţă întreagă, o situaţie strălucită pentru cîteva mii de lei.

Cum ziceam, la aceşti oameni fără ideal şi fără omenie, lucrul se explică : interesul brutal şi imediat, numai acela îi mişcă. După povaţa lui Dante, despre aceştia să nu ne batem mai mult capul, să-i privim şi să trecem.

La cine trebuie însă să ne oprim cu dinadinsul atenţia sunt nişte oameni de lumea nouă, nişte tineri pe cari ne deprinsesem a-i privi cu stimă pentru dezinteresarea cavalerească, pentru avîntul juvenil şi temperamentul ardent cu cari ei urmăreau un ideal foarte depărtat. Voim să vorbim de acei tineri cari, pînă ieri alaltăieri, erau ultra-democraţi, socialişti, şi cari astăzi sunt mercenarii de condei ai guvernului reacţionar.

Dacă aceşti tineri ar fi numai nişte proletari de rînd ai condeiului, fără nici un talent mai deosibit şi ca atari ar fi plătiţi la gazeta guvernului numai pentru a face umplutura, aşa-numita „bucătărie a ziarului", n-ar fi nimica. Dacă ei ar fi plătiţi să scrie partea literară sau ştiinţifică, varietăţile sau foiletonul, cari n-au nici o relaţie cu partea politică, ar merge : nici ziarul n-ar fi legat de principiile colaboratorului, nici colaboratorul de ale ziarului.

Dar lucrul stă de tot altfel.

Acei tineri ultra-democraţi, acei călduroşi socialişti fac partea politică propriu-zisă a ziarului vechi-conservator, şi o fac cu acelaşi zel şi cu aceeaşi vervă cu cari odinioară făceau nobilele şi idealele teorii socialiste în **Drepturile Omului.**

Pînă ieri, pentru dînşii şi cei mai înaintaţi liberali erau retrograzi şi îndărătnici ; astăzi partidul vechi-conservator este pentru dînşii destul de progresist şi de înaintat.

Mai nainte se expuneau ca apostoli la neplăceri şi prigoniri provocînd şi conducînd greve de muncitori ; astăzi se expun cu spada în mînă pe teren, ca nişte bravi cavaleri feudali din evul-mediu pentru a apăra politica conservatoare.

Ieri, neînchinaţi liberi-cugetători, strigau periodic la **Franzelarul** *: „Noi, Muncitorii !", astăzi pravoslavnici curaţi, strigă cotidian în* **Naţionalul** *: „Noi, Conservatorii !"*

Fericită școală a succesului, mulți adepți a fost să ai tu la noi!

Hamlet zicea: Este ceva putred în Danemarca! Noi trebuie să-i întoarcem vorba și să zicem: Mai este ceva neputred în țara asta!

Această parte neputredă trebuie să facă o silință supremă în contra școalei succesului. Cum ar trebui partea sănătoasă a țării să combată această funestă școală, vom vorbi sub același titlu într-un al doilea articol.

(Constituționalul, *nr. 45, 9/21 august 1889, p. 1, semnat* **C...)**

GUNĂ VERNESCU

Dacă Molière s-ar scula din mormînt și ar face cunoștința d-lui Vernescu, sigur că ar exclama: C'est mon **Bourgeois Gentilhomme!** *Și ar avea dreptate părintele comediei franceze, căci oricum l-ai suci pe șeful vernescanilor, oricum l-ai privi, n-ai să dai decît peste eroul pomenit al lui Molière. O fi servit vr'un străbun d-ai d-lui Gună pentru zugrăvirea eroului acestuia sau d. Vernescu și-a format temperamentul din citirea* **Burghezului Gentilom?**

Actualul ministru de finanțe știe că aurul ia ochii tutulor și că degetul cel mai urît dobîndește o aureolă dacă e împodobit cu un inel de aur.

În lumea incultă se prețuiește omul după averea lui mișcătoare și nemișcătoare. Așa, de pildă, se zice: cutare e om de zece mii de galbeni, sau de o sută de mii de galbeni. Cînd omul nu mai are nici o para, se reduce și valoarea lui la zero — pentru lumea incultă. D. Vernescu e foarte bogat, dar sunt mulți cari nu știu aceasta. Și la ce-ți folosesc purcoaiele de aur dacă le vezi numai tu singur?

Să le vază întrucîtva și lumea! D. Vernescu și-a poleit roatele trăsurei, și-a poleit muchiile scărilor casei, meselor, albumurilor, cărților de vizită, cărților de citire, bibliotecelor, dulapurilor din sufragerie, farfuriilor, scuipătoarelor etc. — Spoială.

Domnul Vernescu a șezut pînă mai acum un an în Calea Plevnei numărul 100. Casele erau vechi — doamne ferește!

cu streşini late ca-n vremea de demult, cu o parte din faţada de la uliţă ieşită afară, în stilul otoman, cu muşchi verde gros de două palme pe învelitoarea de şindrilă găurită, cu crăpături în pereţi, cu o înfăţişare în fine din cele mai jalnice. De ce şedea d. Vernescu aci, cînd putea să-şi clădească palate ? Era de vină numărul 100 al caselor. D-sale îi merseseră treburile bine aci, făcuse avere, ajunsese ministru şi se temea ca nu cumva mutîndu-se, soarta să nu-şi întoarcă faţa de la dînsul. A trebuit intervenirea tutulor vernescanilor ca să-l hotărască să se mute pe calea Victoriei.

Insuccesele suferite cu numirile de la Casaţie, d. Vernescu le atribuie acestei mutări. D-sa stăruieşte din răsputeri pe lîngă primarul Capitalei ca să schimbe numerotaţia caselor de pe podul Mogoşoaiei aşa ca la d-sa să cază tot numărul 100. Ce-ar fi să cază numărul 13?

D. Vernescu a visat încă de mult să fie şef de partid şi prim-ministru al ţării. Ca să fii şef de partid, trebuie să ai partizani. Ca să ai partizani trebuie să ai un club, un staul, unde să aduni cît de des pe credincioşi. S-a închiriat pentru acest scop o sală mare, în casele Steiner. Dar pe lîngă mese, scaune, oglinzi, canapele, lavoare, trebuiau şi ceva cadre.

O biserică fără icoane e o biserică tristă şi nu atrage.

— Să punem în perete chipurile celor mai străluciţi oameni politici români morţi, zise d. Vernescu.

— Dar pe cine ?... Pe cine ?... îngînă un partizan sfios.

— Pe Constantin Bilcescu ! exclamă d. Vernescu.

— Şi pe mai cine ?

— Pe Constantin Negri !

— Şi pe mai cine ?

— Pe Constantin Bozianu.

— Şi pe mai cine ? Mai e un loc gol...

— Ei, pe cine, pe cine. Pe mine, zise şeful partidului.

Şi chiar în seara aceea d. Vernescu trimise clubului portretul său — cum era la 1862 — lucrat în cromolitografie la Viena, şi încadrat în gergevele poleite cu aur !

Toate bune, dar de ce s-o fi pus între oameni politici morţi ?

(Constituţionalul, *nr. 53, 19/31 august 1889, p, 2)*

INCOGNITO

Agamemnon, regele regilor — în „Belle Hélène" a lui Offenbach — merge la Nauplia să ia băi de mare. Cu toate că el călătorește **incognito,** *mulțimea îl recunoaște; de cîte ori el iese la plimbare, de cîte ori se duce să intre în baie, cîtă vreme șade în apă, apoi după ce iese, i se fac mereu cele mai zgomotoase ovațiuni. Odată, plictisit de aceste manifestațiuni indiscrete, regele regilor, convins de neeficacitatea* **incognitului,** *zice către confidentul său:*

„Giabă mă ascunz, nu merge! Tot mă cunosc ei: mîine o să intru în baie cu coroana pe cap: e de prisos să mai păstrez **incognito!"**

La aceeași pesimistă convingere, ca și Agamemnon, a ajuns și onor. d. D. Brătianu.

D-sa a fost în anul acesta la băi la Kissingen.

Kissingen este vestită pentru virtuțile sale sudorifice, purgative și diuretice. Dar nu numai apelor sale minunate își datorează reputația universală această stațiune. Ea a devenit celebră mai ales prin faptul că o sumă de bărbați politici europeni au vizitat-o.

Prințul de Bismark a făcut din Kissingen locul său de predilecție, și se înțelege că împrejurul acestui astru politic au venit totdeauna să graviteze astrele mai mici și sateliții lor.

Și se pare că sănătatea bărbaților politici folosește mult din izvoarele de la Kissingen.

Acolo, între un pahar diuretic și unul purgativ, multe s-au pus și se vor mai pune la cale.

De aceea, cînd auzim noi profanii că un bărbat politic a mers la Kissingen, oricît l-am ști că are nevoie de virtuțile minerale ale apelor respective, nu ne putem opri de a gîndi: ha, ha! se clocește ceva, aci e politică la mijloc!

Iată pentru ce onor d. Dumitru Brătianu a ținut să meargă la Kissingen **incognito,** *pentru ca să se risipească tutulor bănuielile că ar fi avut în vedere să intre în daraveri cu cancelarul, și pentru ca prințul de fier să-l lase în pace, să nu-l importuneze cu vizite și să nu-i turbure cura cu conferințe politice.*

Şi astfel, în catastiful de la otelul la care a coborît onor d. Dumitru Brătianu, s-a înscris cu pseudonimul **Dumitru Dinu Papuca.**

Cît e prinţul Bismark de isteţ, dracul să-i dea în cap că **Dumitru Dinu Papuca** *însemnează* **Dumitru Brătianu !**

A mers astfel treaba foarte bine cîteva zile, niminea nu bănuia cîtuşi de puţin ce personaj important se ascunde sub poeticul nume de **Dumitru Dinu Papuca** *: cînd, într-o seară, onor şef al dizidenţilor, făcîndu-şi pe promenada principală plimbarea obicinuită, se pomeneşte de la spate strigîndu-i cineva foarte tare :*

„Brătiene ! Tache !... Tache ! Brătiene !"

La numele Brătianu, lumea se opreşte în loc să vadă pe cine strigă indiscretul.

Dar Papuca o ia la picior ca orice incognito descoperit — indiscretul după el :

„Tache ! Brătiene !"

În sfîrşit indiscretul ajunge pe Papuca şi-l loveşte pe umăr. Papuca se întoarce supărat foc : cine era ? Conul Mihalache Kogălniceanu.

„Lasă-mă în pace, strigă Papuca necăjit, lasă-mă în pace, mi-ai stricat **incognitul !"**

Acuma, nu se ştie dacă din răutate sau din imprudenţă, a comis conul Mihalache trădarea.

Destul că a doua zi au început să plouă la **Dumitru Dinu Papuca** *cărţile de vizită ale tuturor bărbaţilor politici.*

Diplomaţii şi jurnaliştii cereau un moment de **interview** *ca să se lumineze de la Papuca în privinţa evenimentelor din Creta ; cancelarul de fier a venit d-a dreptul în persoană, în virtutea vechiului prieteşug, fără să se mai anunţe prealabil.*

Şi toate astea din pricina indiscreţiei conului Mihalache.

Ca şi Agamemnon, Dumitru Dinu Papuca a rămas cu desăvîrşire dezamăgit asupra eficacităţii **incognitului.**

Plictisit de urmările trădării d-lui Kogălniceanu şi-a întrerupt cura. Şi astfel onor d. Dumitru Brătianu se întoarce zilele astea de la Kissingen ca să reia direcţia **Naţiunii.**

Se zice că la anul, d. Dumitru Brătianu este hotărît pe de o parte să evite pe d. Kogălniceanu, iar pe de

alta să ia un alt pseudonim, deoarece în ediția nouă a dicționarului „celui mai ieftin", care se află sub tipar, se va citi :

„Démètre Dino Papouka : pseudonyme sous lequel l'illustre homme d'Etat roumain M. Démètre Bratiano prend incognito ses eaux..."

(Constituționalul, *nr. 60, 27 august / 8 septembrie 1889, p. 1, semnat* **Hans.** *Reprodus de Șerban Cioculescu în* **Luceafărul,** *nr. 12, 15 iunie 1962, p. 11)*

GHICITOARE

Ghici ghicitoarea mea :

Avem un ceasornic.

E o sculă foarte veche și foarte frumoasă.

Îl avem moștenire de la părinți și o să-l lăsăm, cu ajutorul „Dumnezeului părinților noștri", moștenire copiilor noștri, cu limbă de moarte să-l păstreze și ei și să-l dea mai departe din copii în copii.

Ceasornicul nostru însă merge foarte neregulat așa că nu putem zice că „merge ca ceasornicul."

L-am tot întors, ne-am tot jucat cu el așa că i s-a stricat mașinăria.

Mulți ceasornicari am schimbat pînă acuma.

Unul a găsit că roata cea mare e stricată, altul cea mijlocie, altul cea mică.

Unul că limbile sunt prea grele, altul că-s prea ușoare.

Unul acuză rotăria, altul disproporția cadranului cu puterea mecanică din năuntru ; altul crede că toate ar merge bine, dar că regulatorul nu are destulă putere.

Unul zice că dacă arată cinci la amiazi merge prea iute pentru că înaintează cu cinci ceasuri ; altul e de părere tocmai din contra că merge prea încet pentru că e înapoi cu șapte ceasuri.

Ce e de făcut ?

Să mergem din dres în dres, din meremet în meremet.

Ceea ce e rău însă, e că noi nu ne pricepem toți la ceasornicărie. Cînd ceasornicarul caută să ne dreagă scula și s-o facă să meargă normal, noi ne amestecăm în treaba lui, îi dăm păreri, îi amestecăm roatele și-l încurcăm.

Nu e vorba, mai toți ceasornicarii de la noi sunt niște cîrpaci; cînd s-apucă să ne dreagă ceasornicul mai rău ni-l strică.

Am făcut odată cunoștința unui ceasornicar mai onest și i-am dat ceasornicul pe mînă plîngîndu-ne că nu mai avem speranță să vedem mașina îndreptată.

Ceasornicarul ne a spus:

„Mașina asta ar fi bună, dacă roatele n-ar fi fost așezate rău de reparatorii trecuți, și dacă regulatorul n-ar fi înfipt așa de sus încît să nu poată mișca mai liber."

Și s-a pus omul pe lucru.

Dar fiindcă nu l-am lăsat să facă treabă după obiceiu[l] nostru, ba încă am chemat pe unul din cîrpacii de mai nainte să asiste la operații și să dea consilii omului mai conștiințios la treabă — omul acesta și-a luat frumușel unealta și s-a dus acasă.

Astfel dar ne-am întors iar la sistema veche, la meremeturile mici și nesfîrșite.

Ceasornicul nostru merge ca și mai nainte, umblă alandala, și bate și mai alandala.

Trebuie întors cînd la o lună, cînd la zi, cînd la ceas, și chiar mai des, căci aminteri ar sta de tot.

Dumnezeu doar știe cîtă sudoare și avere ne costă numai ca să-l ungem, să nu se oprească de tot.

. . . . . .

Ghici ghicitoarea mea: ce țară să fie asta?

(Constituționalul, *nr. 74, 16/28 septembrie 1889, p. 1, semnat* **Hans)**

IARĂȘI MIRON COSTIN SAU URMĂRILE ARHEOLOGIEI

Se știe cu cîtă rîvnă simpaticul nostru academician d. V. A. Ureche a lucrat la dezgroparea și apoteozarea cronicarului său favorit Miron Costin — așa încît cele două nume vor fi strîns legate de acuma pentru vecie, cum e și drept să fie numele inventatorului de numele invenției: al lui Guttemberg de al Tipografiei, al lui Franklin de al Paratunetului, al lui Edison de al Telefonului și altele.

Miron Costin și V. A. Ureche vor merge „braț la braț" la nemurire. E o mare plăcere să mergi la nemurire, și

pentru că drumul e foarte lung, e și mai mare plăcerea să mergi întovărășit de o persoană simpatică.

Dar iată că n-apucă să plece bine ilustrul cronicar cu mai ilustrul său protector, și un profan caută să le turbure petrecerea.

În adevăr, d. Brănișteanu — se vede că mai sunt români cari nu s-au pătruns de mărirea lui Miron Costin — intentează d-lui Ureche un proces și corecțional și civil pentru **profanare de morminte și pentru revendicare de oase strămoșești.**

D. Brănișteanu din Roman pretinde că onor d. Ureche ar fi dezgropat niște ciolane de ale strămoșilor familiei Brănișteanu, le-a luat ca drept ale lui Miron Costin și le-a dus la Iași unde le-a îngropat sub statua cronicarului.

Iată-i dar trei pe calea nemuririi: Costin, Ureche și Brănișteanu. Și d. Brănișteanu din Roman protestează! Noi avem onoarea să cunoaștem pe d. Ureche; prin d-sa am avut apoi plăcerea să cunoaștem pe Miron Costin; pe d. Brănișteanu nu avem fericirea să-l cunoaștem; dar presupunem că este un om prea din cale afară pozitivist; d-sa desigur nu pricepe deloc importanța imortalității.

Auzi d-ta! Dar care om, care familie nu s-ar bucura să aibă o rudă cît de departe nemuritoare? Cînd onor d. Ureche umbla pe capete să găsească oase pentru fundațiunile statuei din Iași, un altul decît d. Brănișteanu s-ar fi oferit de bunăvoie să procure simpaticului academician ce-i trebuia; ba chiar s-ar fi rugat de onor d. Ureche să-i facă o așa însemnată onoare! Aș! d. Brănișteanu protestează. În loc să facă o mulțumire publică, d-sa intentează proces de profanare și de revendicare.

Ciudat om și nerecunoscător! Ba și cam nepoliticos! O țară întreagă a crezut bucuros că oasele aduse de onor d. Ureche sunt ale lui Miron Costin, și d-nul Brănișteanu nu numai că nu crede, ba pretinde să ia oasele înapoi.

Dar să așteptăm să se pronunțe justiția!

Oricum, noi, sperînd la o împăcăciune între părți, facem apel la sentimentele naționale ale d-lui Brănișteanu și-l îndemnăm să renunțe la pretențiile d-sale. Ce Dumnezeu! toți românii am contribuit care cu ce-am

putut la opera onor. d-lui Ureche ; să contribuie și d. Brănișteanu cu ceva, că și d-sa e român.

(Constituționalul, *nr. 79, 22 septembrie / 4 octombrie 1889, p. 1)*

CUMUL CIUDAT

Între multele infirmități la care este expusă slaba făptură omenească, sunt anume două boale al căror cumul este imposibil — am putea zice : din norocire, dacă fiecare din ele în parte n-ar fi îndeajuns de fatală și absolut incurabilă, cel puțin pînă astăzi. Știința nu și-a zis însă ultimul cuvînt — să sperăm în orizontul vast al viitorului medicinii ; poate cu vremea și acest cumul să înceteze a mai fi imposibil. Pînă atunci, o persoană nu poate suferi deodată de aceste două infirmități — voim să vorbim de așa-numita grandomanie și de mania persecutiunii. Vulnerînd amîndouă aceleași organe, ele sunt diametral deosebite ca simptome.

Subiectul atins de grandomanie ne face un efect totdeauna vesel și amuzant pe cîtă vreme atinsul de mania persecutiunii ne face un efect îngrozitor de dureros.

Grandomanul e favoritul tutulor împăraților ; fără el, Papa de la Roma nu dejunează niciodată ; are comori ca un alt conte de Monte-Cristo, costumuri de fir cu pene de păsări fabuloase și cu bumbi de briliant enormi ; Regina Engliterii îl iubește la nebunie ; el proorocește toate războaiele ; în sfîrșit omul acesta plutește în culmea fericirii, într-o grădină fermecată, legănat de concertul adormitor a milioane de sticleți de aur. Fericitul ! cu fruntea placidă totdeauna în sus, cu siguranța biruitorului, totdeauna cu zîmbetul pe buze.

Pe cîtă vreme, ia priviți pe nenorocitul persecutat ! Vedeți ce cumplit chin ! ce chip strîmbat de clătinătura vecinică a groazii ! În orice fenomen cît de plăcut al naturii, el vede o primejdie ; în orice apropiere cît de amicală și de compătimitoare, el vede năvala unui neîmpăcat dușman, care i-a jurat peirea prin cele mai monstruoase torturi. În zîmbetul unui copil nevinovat, el vede o rînjitură diabolică ; mama sa i se pare că e gîdele ; comploturi, pumnale, otrăvuri, toate contra lui ; sub căpătîi, un duh necurat l-așteaptă să atipească pentru ca să-l

frăminte pe grumaji cu ghiarele... Oribil! Aci nu mai cîntă orchestra mîngîioasă a sticleților; aci urlă valurile de smoală clocotită ale Tartarului!

Așa de fundamental deosebite aceste două infirmități, se înțelege că este imposibil cumulul lor la o persoană: da, dar e foarte posibil într-o familie, și mai ales într-un partid politic.

Priviți, de exemplu, pe Excelența Sa P. P. Carp, șeful junimiștilor. Vedeți în acest mare bărbat di stat pe Mentorul Maiestății sale Regelui. Exc. Sa a dat jos pe conservatori și a pus sus pe liberali. Exc. Sa are cheia tutulor secretelor diplomatice, de aceea are pentru parade, cînd călătorește, un costum de catifea plin de fireturi și cu o cheie mare de aur lipită în spate, un costum de mare chambellan. Exc. Sa a pacificat Europa o dată, și în curînd are să fie rechemat să o repacifice; încrezător în forțele sale diplomatice, acest mare bărbat di stat cînd vorbește cu Franz Iosef sau cu Bismarck despre viitorul politic, le zice cu bunătate: „Gogomane, nu știi nimic; ascultă-mă pe mine!"

Mai mare fericire se poate?

Da; dar vedeți în același timp și partidul Exc. Sale! Vedeți, mă rog, ce persecuție din partea guvernului. Priviți cum e urmărit de zbirii venetieni ai lui Puiu Alexandrescu! Iată cum se ascund sub scările **Constituționalului**, *sub mesele redacției, în dulapurile administrației spionii Inchiziției Liberale! Iată pe însuși Marele Inchizitor, fiorosul Manolache Culoglu, deghizat ca un simplu particular, cum trece în cupeu, în goana mare a cailor, pe dinaintea clubului junimist, uitîndu-se în altă parte, ca să adoarmă mai sigur pe biata victimă. Ce oroare!*

Ciudat cumul de infirmități! Șeful așa de amuzant, și partidul așa de plictisit!

(Gazeta poporului, *nr. 225, 5/17 noiembrie 1895, p. 1, semnat* **i.)**

MINĂ DE CIRCUMSTANȚĂ

Cunoașteți voi — nu țara und'nfloresc portocalii — ci povestea așa de populară a țiganului cu căciula căzută-n gîrlă?

Țiganul trece pe un pod cînd bate un vînt grozav; vîntul îi ia din cap căciula care, cade-n apă. Țiganul începe să se scarpine în cap și să fluiere uitîndu-se cum a plecat căciula lui pe valuri ca să meargă la Dunăre. Într-un tîrziu, cînd nu se mai vede căciula deloc, țiganul începe să zîmbească cu indiferență:

„Ce mai pagubă! tot era s-o dau eu de pomană lu răposatu tetea!"

Așa fac și ziarele conservatoare cu d. Păucescu. Unul se face că nici nu știe că există un Păucescu. Cum Păucescu? unde Păucescu? care Păucescu? — Altul știe că există acest Păucescu, dar găsește regretabilă atitudinea acestui d. Păucescu. — Al treilea nu numai că nu regretă pe Păucescu, dar chiar se felicită că în fine a scăpat partidul conservator de acest Păucescu.

Uite noi suntem cu totul de altă părere. Ne pare bine de ce face în fine d. Păucescu, atît pentru noi cît și pentru d-sa.

(Gazeta poporului, *nr. 230, 12/24 noiembrie 1895, p. 1)*

ASUPRA UNUI FIASCO

Am fost la întrunirea conservatoare de la Orfeu și trebuie să mărturisesc că, deși eram pornit pe zeflemele, am ieșit de acolo sub cea mai penibilă impresiune.

Cum? Bărbați politici de toate nuanțele conservatoare, aproape toți foști miniștri, chiamă pe alegători la o mare întrunire publică, și nimini, afară de două trei cete de cea mai brătească speță, nu răspunde la apel?

Cum? Statul-major întreg junimisto-conservator, peste cîteva zile după căderea-i de la putere, nu poate atrage la Orfeu mai mult decît 200 de foști ipistați, de scandalagii din fundături și de slugi de casă boierească?

Ce înțeles poate avea colosalul fiasco de la Orfeu?

Ce însemnează această totală lipsă de popularitate?

Vom explica noi.

Un partid politic nu se poate compune numai din cîțiva bărbați politici. Pentru a compune un partid politic trebuie un număr considerabil de cetățeni, trebuiesc clase sociale puternice, producătoare, convinse de interesele de clasă și naționale.

Cu cîțiva doritori de slujbe, cu cîțiva deșuchiați, nu se poate face un partid politic. Împrejurări politice de o ordine fatală pot să aducă în capul Statului, uneori, oameni ambițioși cari să confunde în amețeala înălțimii, efectele cu cauzele, oameni cari să-și închipuiască cum că, precum s-ajunge la putere printr-un partid, poate cineva ajunge fără să aibă un partid, prin faptul că a ajuns la putere.

Faptul că ești la putere; că deții forța publică; că dispui de budget; că poți, prin urmare, face rău la o mulțime de lume, a cărei existență stă în mîna d-tale; că poți face bine, mai ales acelora care nu-l merită; că poți năpăstui pe cei ce au dreptul și îndoapa cete de claponi — faptul acesta nu e suficient pentru a-ți da o popularitate de care să te poți bucura și după ce-ai pierdut puterea.

Despre aceasta credem că orice conservator a trebuit să rămîie convins pe deplin, după fiascul de la Orfeu.

Oricare ar fi viitorul politic al persoanelor marcante cari s-au prezintat alaltăieri pe scena de la Orfeu, și oricari ar fi capacitatea și meritele lor personale, un lucru e mai clar decît toate, în urma întrunirii de alaltăieri; după lumea din sală se poate zice: ori acesta este partidul conservator, și atunci partidul acesta nu poate avea viitor; ori nu este aci partidul conservator, și atunci șefii n-au nici o seriozitate politică.

Căci, dacă, fără ajutorul poliției, nu poți umple o sală unde are să vorbească un Catargiu, un Carp, un Tache Ionescu, decît cu o adunătură de așa mutre; dacă, pentru primirea bărbaților politici marcanți, nu găsești pe altcineva să-l pui la intrare decît pe d. Iancu Brătescu, care să strige ura! cu pălăria în baston, secundat de cîțiva cetași, atunci nu te mai face de batjocură.

Fără îndoială, la întrunirile publice nu se pot închide ușile pentru nimeni. La orice întrunire publică, poate pătrunde și bun și rău, și oameni de treabă și spînzurați, și cetățeni cu greutate și haimanale, și oameni treji și alții altfel. Însă, în genere, o întrunire convenabilă trebuie să fie compusă în majoritate de oameni convenabili,

mai ales cînd aceasta este o mare întrunire de partid ce se pretinde mare.

Dacă ne este permis a da o povață adversarilor noștri, atunci le vom spune următoarele: cîtă vreme veți gîndi că meritele și pretențiile d-v. personale mai pot în ziua de astăzi, covîrși voința cetățenilor, mergeți pe o cale greșită; nu numai că nu întăriți partidul conservator, dar îl minați în ultimele-i rămășițe, și, mergînd tot așa, o să-l nimiciți cu desăvîrșire.

Nici tiflele d-lui Carp, nici busumflăturile d-lui Lahovari, nici sarcasmele **Epocei,** *nici entuziasmul d-lui Iancu Brătescu nu vor scăpa partidul de un sfîrșit sigur.*

Cu cît va da mai multe tifle d. Carp lumii cuminți; cu cît se va busumfla d. Lahovari față de oameni de un merit mult mai real decît al d-sale; cu cît conservatorii de calamburi de la **Epoca** *vor lua peste picior „șalvaragiii" cari, în loc să meargă la Orfeu, merg la Eforie, și cu cît d. Iancu Brătescu va striga mai mult ura! cum numai d-sa știe striga, cu atît vă veți depărta de popularitate.*

Iar, fără popularitate, un partid poate nu trăi, ci numai trăgăni, și aceasta într-un chip prea puțin convenabil.

(**Gazeta poporului,** *nr. 232, 15/27 noiembrie 1895, p. 1, editorial*)

FERIȚI-VĂ...

Cine a călătorit prin țările foarte populate a trebuit să vază, pe la toate localurile unde e îmbulzeală mare, un afiș, menit să vire în mare grije pe călătorul care mai ales nu cunoaște bine limba respectivă. În vestibulurile gărilor și îmbarcaderelor, pe la burse, pe la panorame, se vede în litere enorme următoarea înfiorătoare povață în mai multe limbi:

Feriți-vă de pungașii de buzunare!

Povața aceasta mi s-a părut, cînd am văzut-o întîia dată, un fel de mărturisire de impotență din partea unei poliții europene, care avusese totdeuna o reputație de sagacitate și de vrednicie mai presus de orice îndoială.

— *Cum ? am întrebat pe un polițist. Cum ? Dumneavoastră să nu aveți destulă măiestrie și destule mijloace să preveniți cazurile de furtișaguri și să recurgeți la așa mijloace ? Să vă lepădați astfel de datoria de a apăra publicul contra pungașilor, și să părăsiți pe oameni la propria lor apărare ?*

— *Nu se poate altfel, domnule ; statul nu are destule mijloace să combată pungășiile mici. Pungașii mici sunt prea mulți, din cale afară de mulți ; ne biruie ; micile fapte rele sunt așa de numeroase, că poliția trebuie să recurgă la concursul individual al fiecărei persoane oneste pentru a le putea împiedica. Atît mai rău pentru cel ce nu ia bine seama la afișul nostru. Prin urmare „Feriți-vă etc !"*

Ca și poliția slabă față cu numărul covîrșitor al cazurilor de mici fapte rele, n-avem decît o povață de dat cititorilor :

„Feriți-vă de minciunile foilor opozante !"

— *Cum ? domnule o să ne întrebe cititorul ; dar dumneata, gazetar al partidului de la putere, ce treabă ai ? De cîte ori spun ei o minciună, n-ai decît s-o combați, s-o răstorni, s-o dezminți.*

— *Iubite, zic eu ca și polițistul de care vorbesc mai sus. Minciunile sunt prea numeroase, ca să le pot combate una după alta. În cincisprezece coloane nu pot combate și dezminți minciunile și mofturile a una sută cincizeci de coloane de rea credință și de contra-adevăruri.*

În aceeași zi, nu vezi dumneata că ai știri cam ca acestea :

„Stătescu iese din minister, că s-a certat cu Regele..."

„Stoicescu pleacă la Paris, că s-a înjurat cu Palade..."

„Stolojan s-a bătut cu Fleva."

„Cantacuzino are să puie iar o taxă pe lefuri și pensii, însă de astă dată nu de 5, ci de 35 la sută."

Și altele și altele.

Cum să biruim a dezminți și combate atîtea mici fapte rele și necinstite. Trebuie și fiecare cititor să ne ajute puțin. Prin urmare :

„FERIȚI-VĂ DE MINCIUNILE
FOILOR OPOZANTE !"

(Gazeta poporului, *nr. 233, 16/28 noiembrie 1895, p. 1)*

NU ȚI-E RUȘINE ?

Închipuiți-vă o cotoroanță bătrînă, a cărei viață a fost un lung șir de scandaluri, de aventuri scabroase, de nerușinare și de trivialitate.

Închipuiți-vă pe această cotoroanță, absolut demodată, scoasă cu totul din circulație, făcînd observații răutăcioase asupra unei tinere căsătorite, care, pînă acuma, are o purtare cît se poate de convenabilă.

Pentru un zîmbet amabil, pentru o grațioasă purtare în societate, pentru un tour de valse acordat unui prietin, tînăra este sfișiată de cotoroanța paraponisită, care șade părăsită într-un colț al salonului, condamnată să facă tapiserie, împreună cu alte cîteva contimporane.

Și țin-te critică, și categorisiri, și exclamații de indignare: Cum se poate ? S-a stricat lumea ! Rea creștere ! Depravare ! Uite promisiile de onestitate ! Ce incorectitudine ! Un adevărat scandal !

Cititorul trebuie să înțeleagă ușor această pildă. Cotoroanța, cu moravurile feroci și catoniane, este opoziția noastră.

Partidul chinorozului, partidul cetașilor, scandalagiii din fundături, condotierii de fanaragii, ridică mîinile la cer strigînd contra ingerințelor electorale, contra infamiilor administrative, contra teroarii liberale.

Nu se mai pot bate doi beți, nu se mai poate sparge nici un clondir nicăieri, nu mai poate cădea un cal pe podul Mogoșoaiei, nu mai poate un ipistat bea un pahar de bere cu un alegător, nu mai poate un prefect face vizite vreunui prietin Mihalache oarecare, nu mai poate un ministru să poftească la dejun pe cineva, fără s-auzi pe cotoroanța strigînd : Scandal ! Uitați-vă alegeri libere !

Cum, babă dragă ? Ai uitat curatul d-tale trecut, că doar nu ești așa de bătrînică ? Tocmai d-ta, onestă damă, să fii așa de aspră la judecată ? Ți-ai uitat isprăvile ? Ai uitat că în tinerețea d-tale ai fost un pui și jumătate ?

Nu ți-e rușine, cotoroanțo ?

(Gazeta poporului, *nr. 235, 18/30 noiembrie 1895, p. 1)*

De la reapariția ei și pînă astăzi, **Epoca** *nu face decît două treburi mai de seamă: întîi, somațiuni ; al doilea, sarcasme.*

Epoca, *această ediție de vulgarizare a lui* **Moș Teacă**, *conține de cînd a reapărut, în fiecare seară, măcar cîte cinci șase somațiuni, adresate miniștrilor, prefecților, subprefecților, polițailor, ipistaților, în fine tutulor organelor administrative.*

Este vorba de a tîrî pe acești vinovați la bara opiniei publice, atît de respectată de către partidul conservator, și a-i face să declare înșii cît sunt de vinovați că și-au permis să ia puterea în așa dificile ocaziuni.

Așa, de exemplu, miniștrii sunt somați să spună ce cred despre rezultatele alegerilor, și ce știință au despre sigura cădere a opoziținii în aceste alegeri. Polițaiul Capitalii este somat să spună, în cazul cînd ar fi adevărat că a voit să-și dea demisia, dacă aceasta este adevărat. Comisia interimară este somată să spună dacă, vremea rea continuînd, n-ar fi de părere că ar fi preferabilă o vreme mai bună, șcl., șcl.

La aceste puerilități — cari ne reamintesc interpelările nepoțelului din canțoneta lui Milo, **Chera Nastasia**: *„Bunico! cer cuvîntul! dă-mi o lingură de dulceață pe pîine!“ — se înțelege că nu va sta să răspunză nici un om matur și cuminte.*

Cine este dator să înghită aceste somațiuni sunt abonații **Epocei**, *și ne închipuim ce figură și ce reflexiuni serioase trebuie să facă bietul abonat la citirea gravelor rînduri! Ce mare și ce impunătoare trebuie să se pară bietului boiernaș, care citește regulat ziarul coconașului, atitudinea aceasta bravă și provocantă. Cîte sperante de reîntoarcere a bunelor vremuri, izvorîte din cîteva rînduri scrise pe o vreme așa de grozavă.*

Dar să lăsăm somațiile și să trecem la sarcasme. Să vedem cu ce se hrănește bietul boiernaș.

La dreptul vorbind, sarcasmele „Epocei“ sunt ca bucatele de prin birturile ieftine din orașele mari. Rămășițele și firimiturile de la restaurantele mai scumpe, în loc

să fie aruncate la căței, trec în birturile ieftine, unde bucătarul le toarnă sosuri nouă, puțină zeamă lungă, și le servește mușteriilor respectivi ca prospătură și trufanda.

Bietul mușteriu, mai cu seamă dacă e și abonat, trebie să le înghită și să le digere.

Același fenomen se-ntîmplă și cu sosurile „Epocei" peste firimiturile de sarcasme ale lui „Moș Teacă" cea mai spirituală revistă, unică de acest gen, deși singură în genul acesta.

De plidă într-o sîmbătă, „Moș Teacă", într-un ceas de înaltă inspirație, ne spune :

„Don' ghenăral Bușteanu, ministru, pardon, cazon șcl., șcl."

Abonații „Epocei" au să înghită săptămîna viitoare următoarele trufandale :

Luni : *Don Mitiță* **Scuza,** *pardon, ministru de externe.*

Marți : *Don* **Evghenie** *Stătescu, ministru, pardon, de justiție.*

Miercuri : *Don, pardon, Poni, ministru cultelor.*

Vineri : *Don Gogu Canta... pardon !... cozino, ministru de finanțe.*

Joi : *Don Nicu, pardon, Pleva, ministru de interne.*

Sîmbătă : *Don Cosmetică și Don Nespaladi, ministru de lucrări, pardon, publice și de abdomenii, pardon !*

Bietul boiernaș abonat înghite pardonurile acestea, și, deși simte că înghite, pardon, de o săptămînă mereu, tot acelea și iar acelea, i se par pardon, că sunt prospătură și surîzînd la digeră, pardon !

Iată ce va să zică minunile artii culinare moderne ! Mîntuitorul a hrănit într-o zi cinci mii de oameni cu cinci pîini, și acelea erau cel puțin ale lui. **Epoca** *a găsit mijlocul să hrănească cinci milioane de români o săptămînă întreagă cu un singur sarcasm și încă și acela e al lui* **Moș Teacă,** *pardon !*

Noi, față cu somațiile și sarcasmele **Epocei,** *o singură somație am avea de făcut în formă de simplă și respectuoasă dorință : dorim să încetați cu somațiile puerile și am dori un singur sarcasm proaspăt, care, se-nțelege, să nu fie adus din dosul bucătăriei lui* **Moș,** *pardon,* **Teacă.**

(Gazeta poporului, *nr. 238, 23 noiembrie / 5 decembrie 1895, pp. 1—2)*

IAR VORBA CEEA...

Cu ocazia alegerilor, „Epoca", voind să comunice cît se poate mai la timp publicului succesele partidului conservator, s-a hotărît să apară în cinci ediţiuni şi jumătate.

Cele cinci ediţiuni vor fi consacrate căderii candidaţilor conservatori — căderi datorite, se-nţelege infamelor ingerinţe electorale ale lui Fleva ; — iar jumătatea de ediţie va fi rezervată sarcasmelor. Iar vorba ţiganului :

„M-a bătut el, turcu, cît m-a bătut ; da', după ce s-a săturat şi-a plecat şi nu s-a mai văzut deloc, ştiu că l-am înjurat şi eu !"

(Gazeta poporului, *nr. 239, 24 noiembrie / 6 decembrie 1895, p. 3)*

O INFAMIE

În desperarea pe care le-a pricinuit-o căderea lor meritată de la putere, şi pe care le-o culminează fiascurile lor electorale, apilpisiţii conservatori şi-au pierdut cu desăvîrşire sărita. Neavînd absolut nimica real de imputat partidului şi guvernului liberal, ei se apucă de născociri cari de cari mai ridicule sau mai infame, şi toate egal de absurde.

Un exemplu în adevăr greţos, ni-l dă „Epoca" de ieri. Turbaţi de nimicnicirea lor electorală, tinerii de la „Epoca" şi-au pierdut minţile pînă la a făuri în redacţia lor o pretinsă scrisoare a d-lui I. Lecca, prefectul de Bacău, către un oarecare alegător local, voind, prin publicarea acestui apocrif în fac-simile, să probeze că guvernul a făcut îngrozitoare ingerinţe în alegeri.

Cînd, spre a face senzaţie, ajunge cineva aci, trebuie să-şi fi pierdut, desigur, minţile, presupunînd că a avut vreodată minte. Căci numai un nebun sau un prost şi-ar închipui că cu aşa născociri brutale şi cusute cu aţă albă, se mai poate induce publicul în eroare.

(Gazeta poporului, *nr. 240, 25 noiembrie / 7 decembrie 1895, p. 1)*

SOMNUL CA AGENT ELECTORAL

Sălbaticii și primitivii, neputîndu-și explica înlănțuirea fenomenelor naturale, atribuiesc ordinea lor de succesiune unor puteri supranaturale, cari cu voie bună, cu intenție personală, mișcă forțele naturii și produc schimbări de raporturi în masa inertă a materiei, spre recompensa și protegiurea sau spre prigonirea și pedepsirea sărmanei spețe umane. Trăznetul e aruncat de un zeu, din chiar senin, ca să pedepsiască pe bîrfitori. Rîurile se umflă și ies din matca lor pentru a îneca ogoarele însămînțate de necredincioși. Cutremurile de pămînt, eclipsele de lună, arderea teatrului Maican, înnămețirea trenurilor, seceta, criza, căderea conservatorilor la Senat toate sunt bătăile zeilor, sunt lovituri date cu personală intenție și voință.

Citiți de pildă **Epoca,** *asupra* **manoperii electorale de o infamie revoltătoare,** *pe care a întrebuințat-o guvernul făcînd să se nomolească în zăpadă trenul, în care dormea dd. Lascăr Catargiu și C. Boerescu, cu destinație pentru Galați.*

Pentru ca să împiedice pe acești corifei conservatori de la o reușită sigură, în cele două capitale ale breningitei conservatoare, infamul guvern, înzăpădește întîi linia Buzău-Brăila-Galați. În timpul acesta ilustrii pasageri conservatori adorm în wagon-lit și ajung în Tecuci unde se deșteaptă ca să ia trenul Tecuci-Galați.

Aci altă infamie, altă ingerință : linia Tecuci-Galați era întreruptă cu viscol de către infamul guvern.

Care va să zică, pe cînd dormiau boierii în wagon-lit, un alt tren direct plecase deja din Buzău spre Galați, căci infamul guvern, văzîndu-i așa de adormiți la Buzău și hotărîți a nu se scula din somn decît foarte tîrziu, găsise cu cale să ridice piedica de pe linia Buzău-Galați.

Care va să zică, ingerințe peste ingerințe. Înzăpăiri pe linia Buzău-Galați, înzăpădiri pe linia Tecuci-Galați, și după toate acestea și adormirea lui conu Lascăr și lui conu Costică.

Și iată cum acest guvern este infam, iar conu Lascăr și cînd doarme tot deștept rămîne : și în somn face inge-

rințe electorale, dacă nu pentru **aista**, *măcar pentru* **aista**, *ca să nu-și piarză* **aista**, *adică, obiceiul.*

(**Gazeta poporului**, *nr. 242, 28 noiembrie / 10 decembrie 1895, p. 1)*

DRAGOSTE ÎN FAMILIE

În suma de „locuri comune" cu care foile conservatoare combat pe liberali, este mai ales unul care ne aminteşte pilda din scriptură cu paiul şi bîrna. Nu e foaie de opoziție care să n-aibă pe fiecare zi o dare de seamă, o critică, o informație măcar asupra unor pretinse neînțelegeri grave ce ar fi frămîntînd măruntaiele partidului liberal. Apoi de !

E cunoscută armonia perfectă ce a domnit odinioară în căsnicia Carp-Lahovary, o armonie tot așa de perfectă ca și a căsniciei regelui **Bobêche** *cu regina* **Clémentine** *: în intimitate își spărgeau castroanele în cap, iar cînd venea vreun musafir, se sărutau căzăturile și se giugiuleau ca să dovedească vasalilor că luna de miere poate dura o viață întreagă.*

Știam dragostea junimisto-conservatoare, pe vremea cînd acest bicefal era la putere ; cu toate astea nu ne puteam închipui că neînțelegerile și schimbul de castroane în cap au să se manifesteze și în vremuri de adversitate.

Așa, în seara cînd am aflat de alegerea d-lui Maiorescu la colegiul universitar de senat, ne gîndeam că toate ziarele opoziției au să ne cînte a doua zi o odă de triumf ; și trebuie să mărturisim că, după succesul monstru al d-lui Brabeteanu, tema odei era foarte comodă, deși foarte banală și destul de uzată : „Colegiul universitar ! colegiul inteligenței nediscutabile ! știința, literile, artele !... O lovitură dată liberalilor de colegiul universității, trăgînd în cumpăna luptei mai mult decît toate voturile inconștiente etc., etc. ?"

Am așteptat degeaba accentele virile ale odei. Ba ceva mai rău ! A trebuit și de astă dată să ni se denunțe dragostea lui **Bobêche** *pentru* **Clémentine** *prin următorul castron, cu ciorbă fierbinte, pe care* **l'Indépendance Roumaine** *îl aruncă asupra alesului universității ; e prea caracteristic pentru ca să nu-l reproducem întreg :*

Unul și jumătate

„D. Maiorescu a fost ales ieri de către colegiul universitar din București. Din 55 de voturi, d-sa a întrunit 28, 24 au fost date concurentului său liberal, d. G. Cantili, și 3 d-lui Hasdeu, care candida ca radical.

Rectorul universității a trecut prin urmare cu o majoritate de o jumătate de vot.

Presupunem că Senatul nu va avea răutatea să șicaneze pe alesul universitar asupra jumătății de vot, care ***i-a dat majoritatea și care face din d-sa o jumătate de*** *senator. Este desigur loc de controversă, căci, după lege, majoritatea se compune din jumătate plus unul de voturi. Să sperăm cu toate astea că ministerul, găsindu-și* ***destul de compactă majoritatea, va avea*** *generozitatea să considere pe d. Maiorescu ca pe un senator întreg, și că-i va lăsa jețul cucerit cu atîta greutate. Sperăm aceasta cu atît mai mult, cu cît d. Stătescu, neprevăzînd această ipoteză în circulara d-sale, n-a arătat o dezlegare contrară care să fi legat pe guvern și să apese asupra voinței Senatului.*

Oricum ar fi, alegerea, deși cam șchioapă, a d-lui Maiorescu a fost un succes pentru partidul conservator, și d. Brabeteanu nu mai este acuma ***singurul conservator ales. S-ar putea chiar susține că acest succes compensează alte nesuccese ale partidului conservator, căci*** *sufragiul luminat al unui profesor de Universitate are o altă valoare morală decît buletinul oricărui obscur alegător. Nu voim însă să tragem această concluzie din votul universitar, căci, în* ***sfîrșit, profesorii sunt și ei*** *oameni ca toți oamenii muritori și apoi, vorbind pe față, ar fi fost mai bine să rămînă d. Brabeteanu singur. Tribuna Senatului cu toate astea n-are să fie îngrămădită, căci se știe că d. Maiorescu nu pronunță mai mult de două discursuri pe sesiune.“*

Attrape, Clémentine !

Cu *toate astea, noi nu împărtășim, nu putem împărtăși vederile ziarului d-lor Lahovary. Orice ar gîndi d-nii* ***conservatori, d. Maiorescu va fi, cum zice românul, un***

senator și jumătate, mai ales că are alături pe d. Brabeteanu, care nu e o cantitate cu totul neglijabilă.

(Gazeta poporului, *nr. 243, 29 noiembrie / 11 decembrie 1895, p. 1)*

DOUĂ MAZETE

Am voit să jucăm o farsă gazetelor opozante și mărturisim că n-am reușit decît numai cu două. În adevăr, prea naiv trebuia să fie cineva pentru a cădea într-o cursă așa de grosolană. Iată scurt de ce-i vorba.

Cine nu cunoaște scrisoarea d-lui Lecca, prefectul de Bacău, încriminat într-un mod așa de pueril pentru că a dat un răspuns, solicitat, unui alegător? Au publicat-o toate ziarele, am publicat-o și noi, împreună cu o scrisoare a d-lui Caton Lecca, fratele prefectului. Era destul și prea destul.

Epoca *însă, peste patru zile de la aceasta, s-apucă să publice și în fac-simile acea scrisoare. Cînd am văzut naivitatea gratuită a* **Epocei**, *care ne amintește apucăturile* **Adevărului**, *ne-am propus să i-o împingem la absurd. În acest scop, am turnat numaidecît un articulaș de o extremă violență voită, sub titlul* **O Infamie**, *în care nici mai mult nici mai puțin tăgăduiam existența scrisorii și o acuzam pe* **Epoca** *de născocire brutală.*

Speram că ziarul conservator o să afirme încă o dată, cu candidă seriozitate, că **noi** *suntem infami; că acel fac-simile e autentic, iar nu făurit; că deține textul original* șcl., șcl. *pentru ca apoi să-i răspundem pur și simplu:*

Sunteți niște mazete. N-ați înțeles, că am făcut o glumă ca să rîdem de flecăria voastră? Dar n-am publicat și noi acea scrisoare? Cum o să tăgăduim un așa palpabil adevăr? Am voit numai să rîdem de aerul serios cu care ați publicat un biet fac-simile pentru a face senzație, asupra cui? asupra lui gură-cască desigur, fiindcă scrisoarea se bucurase deja de o publicitate cu mult prea largă pentru nevinovatul ei conținut.

Nu s-a **prins** *cu* **Epoca**; *mărturisim că ne pare rău; dar avem cu ce ne mîngîia: cu* **Timpul** *și cu* **Țara** *s-a prins.*

Cel dintîi stă la îndoială, neştiind pe cine să crează acuma, pe noi sau pe **Epoca** *în chestia scrisorii Lecca. Iar* **Ţara**, *şi mai şi, ne ia la refec rău pentru că* **avem curajul a dezminţi o scrisoare adevărată, că ne permitem a denunţa ca apocrif un document real** *etc., etc. Şi ne maltratează, şi ne înjură : „auzi d-ta îndrăzneală şi infamie !"*

Bravo **Timpul** ! *Brava* **Ţara** ! *Credem că cel puţin de azi înainte, naivii confraţi ne-or numi oricum, numai Mazeta, nu.*

PS. — **Ţara**, *în articolul ei zice în treacăt că „nu mai face caz de infamia pe care o comitem noi împotriva bietei gramatici române".*

De ! Presupunem că **Ţara** *nu ştie cine e acela ce a scris articolul nostru în chestie. Aminteri, sperăm că ar fi trecut cu vederea aceea ce i s-a părut ei greşeli gramaticale din parte-ne, şi n-ar prea fi îndrăznit să pomenească măcar despre aşa ceva.*

În orice caz, **acela** *ar primi bucuros un concurs de compoziţie cu oricare d. redactor al* **Ţării** *în parte, ba chiar cu toţi deodată, dacă-or pofti.*

(**Gazeta poporului**, *nr. 244, 30 noiembrie/12 decembrie 1895, p. 1)*

IAR DRAGOSTEA ÎN FAMILIE

Hotărît, conservatorii puri sunt mai puţin nemulţumiţi de căderea lor totală în alegeri, decît de reuşita parţială, foarte parţială, a cîtorva junimişti. Ziarul d-lor Lahovary continuă a-şi arăta amărăciunea ce i-o cauzează succesele problematice ale junimiştilor. **L'Indépendance roumaine** *fără nici un încunjur şi foarte pe faţă, după ce a numit pe d. Maiorescu* **o jumătate de senator**, *ne spune astăzi adevărul că : d. Ghermani s-a ales la R.-Sărat* **graţie dezbinării liberalilor** ; *că d. Marghiloman a fost* **destul de dibaci** *(!) ca să capete un jeţ la Buzău ; iar d. P. P. Carp are să găsească pînă la urmă* **o combinaţie.** *În momentul cînd scriem aceste rînduri, d. Carp o caută* **combinaţia** *la R.-Sărat în balotaj. Ziarul francez* **speră**,

cu o vădită amărăciune că d. Carp are s-o găsească ; noi, cu mult mai liniștiți, sperăm că nu. Căci, să presupunem că d. Carp, grație unui joc de noroc, un joc de acelea în care mintea n-are nici un rol de jucat, reușește. Ei și ? Are să facă în Cameră cîteva **intermezzo** comice, are să vie cu jiletca descheiată, poate chiar ceva mai mult ; are să ție și vreo cuvîntare patetică stropită cu cîteva lacrimi, o să-i zică lui d. Marghiloman, gogoman, că nu înțelege politica înaltă ; are să se laude-n bufet că regele i-a spus ceva, jurîndu-l să nu-i spuie niminui. Ei ? și pe urmă ?

Dar cine nu cunoaște pe d. Carp ? să trecem la ce ne spune **Independența** ; din toate punctele de vedere, e mai interesant. Iată :

> Întîiul colegiu al Camerii a fost pentru conservatori puțin mai galantom decît colegiile senatoriale. Din 86 de locuri, ne-au dat trei. N-avem pentru ce ne mîndri de acest rezultat, dar proporțiunea este mai onorabilă decît a Senatului, unde, din 120 de locuri, avem numai două locuri. Într-un chip general, după cum rezultă din lista celor aleși la colegiul întîi, conservatorii s-au înfățișat mai bine la alegerile acestea decît la cele senatoriale. Au căzut, însă au obținut minorități însemnate în o mulțime de județe.
>
> Se-ntîmplă că între cei trei aleși conservatori figurează d-nii Ghermani și Marghiloman. D. Ghermani a avut norocul să ajungă la reușită în Rîmnicul-Sărat, unde liberalii erau foarte dezbinați, și d. Al. Marghiloman a fost destul de dibaci ca să capete un jeț la Buzău care cu toate astea aflasem că e pierdut pentru d-sa. Șefii junimiști au ieșit înot deasupra din acest dezastru general... E regretabil numai că d. P.P. Carp a fost mai puțin fericit decît amicii d-sale. D-sa a căzut în 5 colegie — două pentru Senat și 3 pentru Cameră — și din nenorocire pretutindeni a căpătat un număr de voturi aproape de nimic.
>
> Să sperăm cu toate astea că pînă la urmă se va găsi o combinație care va permite d-lui Carp să meargă alături cu d-nii Ghermani și Marghiloman în Cameră. Nu ne îndoim că d-sa o să se prezente din nou la alegerile suplimentare și toate ne fac să credem că alegătorii,

întorşi la mai bune sentimente, îi vor hărăzi un mandat de deputat. Astfel dar cei patru foşti miniştri junimişti ai cabinetului T. Rosetti vor face parte din Parlament, unde vor reprezenta opoziţia contra guvernului liberal. Poate colegiile II şi III vor mai trimite cîţiva opozanţi în Cameră, însă situaţia de acuma nu va mai putea fi schimbată într-un chip simţitor. Partidul liberal va dispune deci aproape de unanimitate în cele două Camere, nu va avea opoziţie militantă, căci una ca aceasta nu s-ar putea înţelege fără d-nii Catargiu, Al. Lahovary, Take Ionescu, general Mano şcl.

Vom aprecia într-un viitor articol situaţia creată de acestè alegeri; să ne mulţumim astăzi a formula dorinţa ca partidul liberal să-şi întrebuinţeze forţele în serviciul afacerilor ţării mai mult decît în serviciul afacerilor sale proprii.

„Epoca" la rîndu-i, intervine în această dezbatere, şi denunţă spusele ziarului francez ca neautorizate de partidul conservator, care ar considera pe aleşii junimişti ca aleşi ai acelui partid. Am voi să ştim întru cît e mai autorizată „Epoca" a vorbi în numele partidului conservator, decît ziarul acreditat al d-lor Lahovary. Un răspuns valabil la această întrebare, ar putea da, după părerea noastră, numai acesta din urmă.

(Gazeta poporului, *nr. 245, 1/13 decembrie 1895, p. 1)*

S-A ACHITAT...

O mare nenorocire a lovit instituţiunile noastre parlamentare: d. P.P. Carp a căzut pentru a cincea şi ultima oară în balotajul de la colegiul III de R.-Sărat.

Este cu atît mai regretabil, cu cît d-sa şi-a fost dat toată osteneala, n-a cruţat nici un sacrificiu, nu s-a dat înapoi de la nici o platitudine sau umilire pentru a căpăta un scaun în Parlament.

D. P.P. Carp a fost pe deplin achitat.

D-sa trăsese odinioară o poliţă asupra alegătorilor, pe care ei trebuiau să i-o plătească acuma.

Cu o regularitate vrednică de toată lauda, d. Carp a fost achitat de cinci ori.

Ori la ce Colegiu s-a prezentat, d-sa a primit, în schimbul tiflei trase asupra mulțimii în București, cîte una de o speță mult mai solidă.

Cinci tifle de talpă în cinci zile : desigur, merge repede șeful junimiștilor !

(Gazeta poporului, *nr. 246, 2/14 decembrie 1895, p. 1)*

JULICA...

Cine n-a citit, între un anunț de pomadă pentru renașterea părului și o telegramă urgentă anunțînd amînarea tragerii cutărei lotării, anunțul unei anume Ana, vestita cărturăreasă care prezice nu numai viitorul, dar și prezentul și ce-i mai mult, chiar trecutul. Puțin mai la vale însă aceeași prezicătoare anunță că dă un premiu important aceluia ce-i va denunța unde se găsește cățelușa ei favorită, pătată pe bot, răspunde la numele Julica, și pe care i-a furat-o nu știe cine. Iată ironia soartii. Celebra Ana ghicește fiecui pînă și trecutul, și nu-și poate ghici sieși ce s-a făcut biata Julica.

Atunci, un comun muritor, care n-are deloc darul ghicitului, vine și-i spune ghicitoarii noutăți despre Julicuța. El, care o cunoaște bine pe cățelușe, a văzut-o la gară gudurîndu-se după o cocoană bine îmbrăcată, care s-a suit în clasa I. Deși cocoana aceea a tot gonit-o pe Julica, aceasta a profitat de ocazie în învălmășeală, a sărit în vagon după cocoană, și trenul a pornit cu amîndouă. De aminteri, cărturăreasa n-are de ce să fie așa dezolată : Julica a căzut pe mîini bune. Mai la urmă, trebuie să fie cineva prea sălbatic ca să dea cu piciorul la o creatură așa de bine dresată, care nu mîrîie niciodată, și face bucuros sluj ori la cine.

Absolut în aceeași situație se află organele conservatoare. În adevăr, ele prezic tot ce se va întîmpla și mai cu seamă tot ce s-a întîmplat în partidul liberal ; prezic, de exemplu, cine nu are să fie prezident al Camerii sau al Senatului ; prezic cine este ministrul care odată și odată are să iasă din minister ; prezic mai ales că la 1888, cînd au căzut liberalii de la putere, a venit alt guvern, șcl. Ceea ce însă nu le e permis să știe, ceea ce

rămîne un secret chinuitor chiar pentru pătrunderea acestor atotştiutoare, este ce are să se facă favorita, care răspunde la numele de Junimea.

Noi, cari nu avem darul ghicitului, le putem spune conservatorilor ceea ce ei nu pot sau nu vor să ghicească. Ce mai una alta! Tot se mai îndoiesc dînşii de patriotismul junimiştilor? Cînd au mai făcut aceştia opoziţie orbeşte, ca să mai facă şi acuma? Junimiştii sunt prea binecrescuţi şi cunoscuţi ca să nu mai aibă nimini dreptul să se îndoiască de patriotismul lor. Cum o să pună ei beţe în roatele carului constituţional? O să-i vedeţi odată ţup! în vagon după cocoană, de unde nici cu lopata să nu-i mai poţi da jos; trenul o să plece şi dv., conservatorii, o să rămîneţi cu gurile căscate pe peron.

(Gazeta poporului, *nr. 250, 8/20 decembrie 1895, p. 1)*

ETC... ETC...

„Epoca" numeşte partidul şi guvernul liberal, judecînd după mesagiul de deschidere, **cîrpaci.** *Pentru ce? pentru că, zice ziarul conservator, „guvernul făgăduieşte că va prezenta cîteva legi de amănunt* **pregătite** *de ministerul conservator şi pe cari acesta nu avusese timpul să le transforme în legi, precum legea pescăriilor, legea pentru înfiinţarea unui servici special de pază a fruntariilor* **etc.**"

Acest **etc...** *e încîntător. El ne aminteşte cărţile de vizită pe cari respectivul pune să i se tipărească toate titlurile plus unul — adică* **etc.**

În acest **etc...,** *se înţelege cine mai ştie ce; el deschide ca muzica simfonică orizonturi de vaste înţelesuri şi imagini fiecăruia dintre noi după propria-ne elasticitate de fantazie.*

***Are omul patru titluri,** de exemplu; **atîtea nu i se par destule, îi mai trebuie unul —* **etc...** *Şi notaţi bine că acest singular şi fantastic* **etc.** *are sensul mult mai plural şi aerul mult mai pozitiv decît celelalte cîteşi patru. Avem dar o carte de vizită aşa:*

Grigorie G. Grigorescu

Profesor, membru al societății pedagogice,
membru al societății „Solidaritatea",
decorat cu „Serviciul credincios"
etc.

Ce-o mai fi oare d. Grigorie G. Grigorescu ? se întreabă oricine. Nimica, răspunde omul sceptic, care știe că **etc.** *nu e decît semnul pozitiv al lipsei de alte titluri.*

Care să fie oare acele legi **etc.**, *pe cari ministerul conservator, deși le* **pregătise**, *totuși nu avusese timpul să le transforme în legi ?*

O fi oare legea descentralizării administrative ? ori legea pentru reducerea și transformarea dărilor căilor de comunicație ? ori desființarea popăritului ? O fi oare legea pentru soldele ofițerilor ? căci despre aceste legi vorbește mesajul.

Nu cumva guvernul conservator le pregătise și pe acestea fără să aibă timpul să le transforme în legi ?

Desigur, nu. Atunci ce însemnează **etc.** *acela ? Nici mai mult nici mai puțin decît însemnează pe carta de vizită a naivului Grigorie de mai sus.*

Guvernul liberal n-a voit să vie înaintea țării cu promisiuni late, încheiate cu **etc.** ; *el și-a așternut programul unei activități posibile și realizabile a unei sesiuni, al cărei obiect principal este, se înțelege, votarea bugetului, lăsat atît de zdruncinat de guvernul domnitor cu* **etc.** ... *A repara ce au stricat aceștia este o operă destul de importantă, pentru ca deocamdată dumnealor chiar să nu aibă dreptul a cere mai mult și peste mai mult încă și* **etc.**

Afară de amicul Grigorie G. Grigorescu, nu credem să fie vreun om cu sensul matur care să gîndească altfel.

(**Gazeta poporului**, *nr. 252, 10/22 decembrie 1895, p. 1)*

S-A SCHIMBAT BOIERUL

Adversarii noștri de la o vreme sunt grozavi de plictisiți — nu voim să vorbim despre acei ce au plecat să vază Europa apuseană spre a se mîngîia de nenorocirile ce au zbuciumat acu două luni orientul, vorbim de acei cari au rămas să ducă o luptă așa de ingrată.

În plictiseala lor, obosiți de combinații și paracombinații asupra apropiatei căderi a liberalilor, sleindu-și toate izvoarele de imaginație în privința misterelor politice, cari nu s-au petrecut, dar au să se petreacă, ei au început să dorească cel puțin o iritare a spiritelor, o turburare publică. Ei constată cu regret că lumea este liniștită, că publicul este indiferent, pentru că guvernul și Parlamentul nu sunt destul de „senzaționale". Ziarul junimist se plînge categoric de asta. Ciudat ni se pare din partea unor oameni cari au făcut totdeuna profesie de iubitori ai ordinii, ai liniștii și ai păcii europene, să dorească astăzi iritare, încordare și turburare de spirite. Ciudat lucru: să ajungă d. Carp, odinioară împăciuitor al Europei, să dorească agitație, unde? tocmai aproape de orient, care are atîta nevoie de un pacificator.

(Gazeta poporului, *nr. 255, 14/26 decembrie 1895, p. 1).*

PUȚINTICĂ RĂBDARE

Adversarii noștri conservatori, pe lîngă alte cusururi politice, mai au și unul, care în viața politică e mult mai dăunător decît în viața particulară — sunt grozav de nerăbdători. Ei stau la putere șapte ani și jumătate, în timp ce face (sic) boroboațe peste boroboațe, și cînd cad ne pun nouă sulița-n coastă să reparăm dintr-o răsuflare, în timp de trei săptămîni, să răsturnăm tot ce au grămădit ei fără nici o socoteală, și numaidecît să și reconstruim o așezare rațională și sistematică a lucrurilor publice.

Să ne ierte a le pretinde puțintică răbdare. În politică nu merge ca în basme. În basme, ce strică într-o lună Făt-Frumos, îndemnat de duhul cel rău, zîna protectoare drege cu un semn: în politică trebuie adesea mai mult timp unui guvern să dreagă decît i-a trebuit altuia să strice.

Ni se face imputarea că nu luăm pe dată niște măsuri pe cari le preconizam pe cînd eram în opoziție, că nu desființăm la moment niște legi și așezăminte pe cari le-am combătut ca opozanți, și de aci se deduce cu un fel de comodă naivitate, adesea nu prefăcută, că nu suntem consecuenți.

Să ne înțelegem. Măsurile pe cari le-am preconizat le preconizăm și astăzi; legile și așezămintele pe cari le-am criticat, le găsim și astăzi criticabile. Dar putem noi oare, poate, în genere, un guvern serios, a face **tabula rasa** *într-o țară cu toate legile și așezămintele? se poate suspenda mersul serviciilor publice, oricît ar fi fost el de dezorganizat și asistematic, pentru a fi de-a dreptul înlocuit în toate amănuntele?*

Lăsați un buget dezechilibrat și sorgințile de venituri secate; ce voiți acuma, să vă aruncăm toate catastifele încurcate și rase în foc, și să batem din picior, ca în poveste, ca să scoatem din pămînt, cît îi clipi din ochi, o întreagă stare de prosperitate și o sistematică organizație, care să pornească a funcționa fără greș? Asta nu o putem face, și nici un om cu mintea întreagă nu ne-o poate pretinde.

Dar asta nu va să zică deloc că nu lucrăm a înlocui încetul cu încetul fără zguduire și fără pripă toate măsurile, legile și așezămintele d-v. pe cari vi le-am criticat cînd eram în opoziție. Și pentru că voim să fim metodici, trebuie să procedăm potrivit posibilului: la greșelile mici aducem și chiar am adus reparația cuvenită, la cele mari o vom aduce.

Nu vă grăbiți; aveți răbdare, cu atît mai mult vă trebuie răbdare, cu cît aveți, credeți-ne, destul timp pentru aceasta.

(Gazeta **poporului**, *nr. 256, 15/27 decembrie 1895, p. 1)*

O EPIDEMIE

O epidemie de cel mai infecțios — ca să nu zicem infect — caracter bîntuie astăzi la noi cu o furie înspăimîntătoare. Este un flagel care, desigur, ar fi fost trimes și asupra Egiptului de biblică memorie, dacă și în organizația bătrînului stat ar fi fost loc pentru o **a patra putere**, *așa de importantă în organizația statelor moderne. Înțelege oricine că e vorba de presă. Pe lîngă multe alte rele de care suferă presa noastră, atît de mult încercată, ca să zicem așa, trebuia să fie acuma lovită și de cruda epidemie a* **spiritului.** *Nu este scriitor care se res-*

pectă, care de la o vreme încoace să se mai respecte, cînd e vorba de a face un articolaş cît de mic : articolaşul aibă, sau nu subiect, spună ceva sau nimic, trebuie să fie de la un capăt pînă la altul de spirit.

Orice băiat de la orice ziar, fie deaminteri nu tocmai prost, se crede dator a face spirit la fiece şir. Aşa avem o inundaţie de glume care de care mai imposibile, un potop de jocuri de cuvinte care de care mai piramidale.

Care ar fi leacul acestei epidemii ? E greu de găsit, dar tot s-ar putea găsi. Noi punem întrebarea şi aşteptăm de la toţi confraţii noştri răspuns, fie chiar de spirit. Din parte-ne propunem leacul următor : fiecare redactor să plătească la o casă de binefacere cîte zece parale de fiecare vorbă de spirit, şi cîte cinci de fiecare calambur. Nu e urît lucru să luminezi opinia contimporanilor, dar tot aşa de frumos este să le uşurezi mizeria.

Credem că instituţiunea aceasta de binefacere ar lua un frumos avînt, deşi sperăm că de astă dată n-avem să-i dăm din parte-ne nici un gologan.

(**Gazeta poporului**, *nr. 256, 15/27 decembrie 1895, p. 1)*

NEMULŢUMIRI SERIOASE

Se pare că era nemulţumirilor în rîndurile partidului liberal d-abia se deschide. Dintr-o sorginte demnă de încredere aflăm că între ofiţerii superiori nemulţumirile în contra d-lui ministru de război şi-n contra proiectelor d-sale, merg aşa de departe, încît chiar acei cunoscuţi ca devotaţi partidului liberal nu se sfiesc a declara, că sunt gata să părăsească partidul şi să treacă măcar cu cine în rîndurile opoziţiei.

Pe lîngă aceasta, membrii marcanţi ai partidului de la putere pun mereu în circulaţie zgomotul că d. Sturdza, trebuie să se retragă îndată după închiderea sesiunii şi să fie înlocuit cu d. Stătescu, care şi-ar fi asigurat concursul d-lui Păucescu.

Dd. E. Costinescu, Nacu şi alţii ar fi în capul mişcării pentru eliminarea d-lui Sturdza şi instaurarea unui cabinet Stătescu, care să ia faţă cu opinia publică o atitudine mai puţin şovăitoare.

Se-nțelege că tutulor acestor zgomote nu se poate da vreo încredere în privința amănuntelor precise ; totuși rămîne constant că o criză este iminentă și că d. Stătescu este persoana indicată a aduce forță nouă organismului slăbit de d. Sturdza.

Așteptînd să vedem ce va ieși din toate astea, constatăm că prea degrab a ajuns marele partid la nevoia de a se cîrpi cu petice, și încă petice vechi.

(**Ziua**, *nr. 47, 7 martie 1896, p. 1*)

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR"
BIBLIOTECA
BUCUREȘTI

CUPRINS

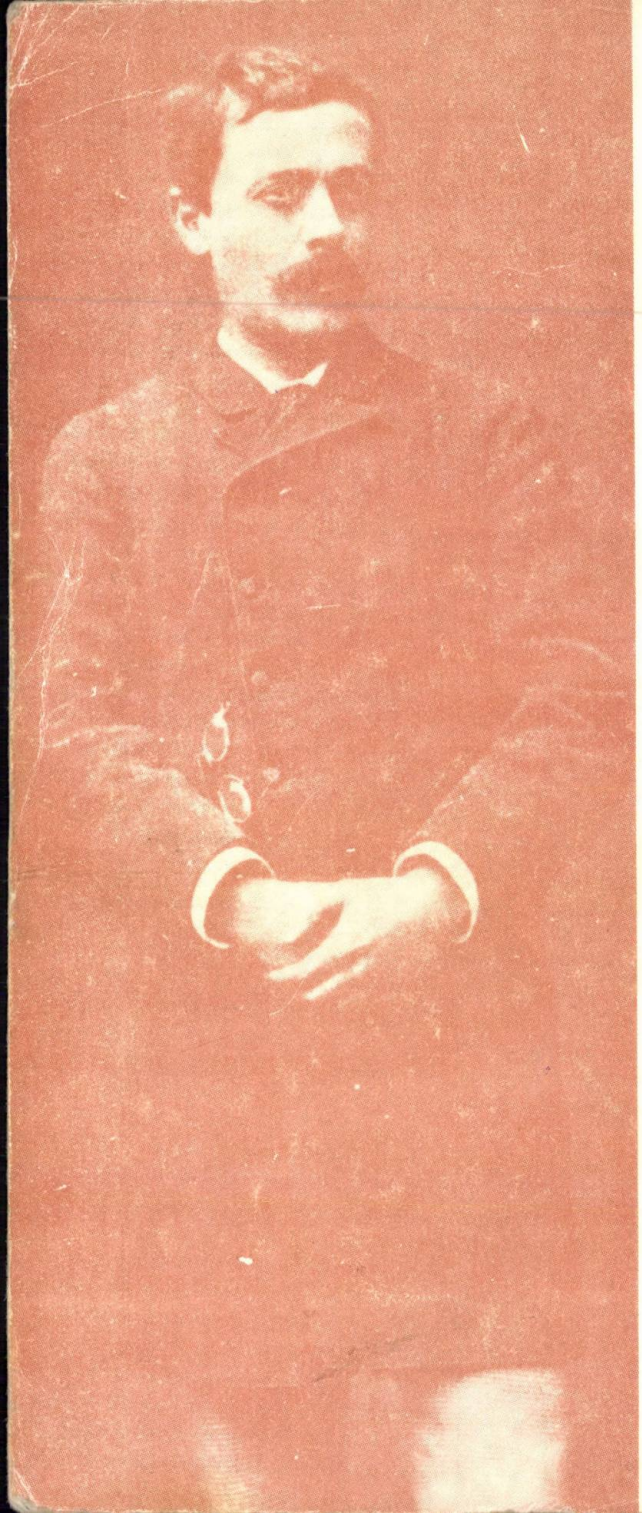
1. Începuturile 7
2. O problemă de ierarhie a genurilor : funcția de plăți . . . 16
3. Publicul lui Caragiale : o realitate sociologică, o ficțiune, un construct ? 36
4. Amestecul formelor literare. Oferta de participare . . . 46
5. Textul literar — o mărime negociabilă 60
6. Parodia ca teorie și practică a discreditării 90
7. Comediile 113
8. **Năpasta**. Nuvelele tragice . 149
9. Schițele — o comedie **à tiroirs** . 163
10. Povestirile. „Fantasticul“ . . . 175
11. Între scris și oral. Corespondența 190
12. „Omul — un animal politic“ . 201
13. Între minimul și maximul de text 234

14. Trei procedee : ironia, supralicitarea, oximoronul 250
15. Jocuri cu mai multe strategii . 262
16. „Partea poetului“ 290
17. „Răutatea“ lui Caragiale . . 297
Note 303
Addenda 367

Lector : Magdalena Bedrosian
Tehnoredactor : Constanța Vulcănescu

Apărut : 1983. Bun de tipar : 12.IX.1983
Format : 16/54×84. Coli tipo : 29,25

C 108. I. P. Informația
Str Brezoianu nr. 23—25
București



„Începem o altă istorie
mai puțin veselă decît
cea de pînă ieri; rîsul ș
gluma nu ne vor ma
putea sluji de mîngîiere
ca altădată față cu cele
ce se vor petrece în lu-
mea noastră românea-
scă. Copiii noștri vo
avea poate de ce să
plîngă — noi am rîs
destul."

I. L. Caragiale

Lei 17